

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 10 (54) 2020

Sumar

CONSTANTIN I. CIOBANU,	De la cercetarea profețiilor înțelepților Antichității din pictura murală a mănăstirii Cetățuia la studiul <i>erminiilor</i> grecești anterioare perioadei de alcătuire a <i>Cărții de pictură</i> a lui Dionisie din Furna	7
MARINA SABADOS,	Matei, un zugrav moldovean de la mijlocul secolului al XVIII-lea.....	29
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Horațiu Dimitriu, o personalitate artistică și culturală uitată..	47
RALUCA ALEXANDRU PARTENIE,	Moda vestimentară din perioada interbelică, o expresie a modernității.....	81
NIYATEE SHINDE,	Photography in India.....	107
CORINA TEACĂ,	Ionel Jianu și sculptura modernă	119

NOTE ȘI DOCUMENTE

SIMION CÂLȚIA,	Prima decorație pentru merite artistice: medalia <i>Bene Merenti</i> ...	125
STELUȚA BOROGHINĂ,	Generalul Gheorghe Băgulescu și colecția sa de artă extrem-orientală	137

CRONICA

Proiectul cultural <i>Valentina Rusu Ciobanu – o sută de ani de la naștere</i> (Const. I. Ciobanu)	151
Expoziția <i>Paul Calle's Life of Exploration: from the Mountains to the Moon</i> , Western Spirit: Scottsdale's Museum of the West, Scottsdale, Arizona, 19 febr. 2019 – oct. 2021 (Adrian-Silvan Ionescu)	170
Expoziția <i>Renoir, père et fils. Peinture et cinéma</i> , Musée d'Orsay, Paris, 6 nov. 2018 – 27 ian. 2019 (Adrian-Silvan Ionescu)	175
Expoziția retrospectivă <i>Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851). Un artist în vremea revoluției</i> , București, Muzeul Național de Artă al României, 24 sept. 2020 – 21 febr. 2021 (Ioana Apostol, Eduard Andrei)	181
Soldații la expoziție. „Sub flamura lui '48” (ASI)	186

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 10 (54), p. 1–242, București, 2020

Expoziția <i>Fighting for Visibility. Women Artists in the Nationalgalerie before 1919</i> , Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, oct. 2019 – martie 2020 (Ramona Caramelia).....	189
Ediția a XVI-a a sesiunii de comunicări științifice <i>Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România</i> , 4–5 dec. 2019 (Dep. de artă medievală)	193

RECENZII

VAPHEIADES M. CONSTANTINUS, <i>Tractationes byzantinae de picturae. Testimonium Codicis Panteleimoniensis Gr. 259. Editio, apparatus criticus et adnotatio</i> (Elisabeta Negrău)	201
<i>Corpus of Mural Paintings from the first half of the 19th Century in Bulgaria</i> (Elisabeta Negrău).....	204
ROBERT OUSTERHOUT, <i>Eastern Medieval Architecture. The Building Traditions of Byzantine and Neighboring Lands</i> (Elisabeta Negrău)	206
ANA IACOB, <i>Avangarda fotografiilor din București. Repertoriul fotografiilor din patrimonial Muzeului Municipiului București – secolul XIX</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	209
ADRIANA BOTEZ CRAINIC, <i>Ladea</i> (Eduard Andrei)	212
RODICA BUZOIANU, EDUARD ANDREI, OANA FLORICĂ, <i>Patrimoniul cultural revizitat: Simpozionul de ceramică Medgidia, fenomen fondator al ceramicii românești contemporane</i> (Ioana Apostol).....	214
RON TYLER, <i>Western Art, Western History. Collected Essays</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	217
FLORICA CRUCERU, DANA POSTOLACHE, IOAN DARIDA, <i>Dicționarul artiștilor din spațiul românesc, 1700 – 1920</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	225
<i>Photo Researcher</i> , No. 34, 2020. <i>In Focus: Photography in Romania</i> (Aurelian Stroe).....	227
DE LIBRIS (VB, ASI)	235

IN MEMORIAM

MARIUS TĂTARU (Ioana Vlasiu)	237
DESPRE AUTORI	239
ABREVIERI.....	241

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 9 (53), 2019

Sommaire

CONSTANTIN I. CIOBANU,	De la recherche des prophéties des sages de l'Antiquité dans la peinture murale du monastère de Cetățuia jusqu'à l'étude des <i>herminies</i> grecques, plus anciennes que le <i>Livre de peinture</i> de Denys de Fournas	7
MARINA SABADOS,	Matthieu, un zôgraphe moldave de la moitié du XVIII ^e siècle ...	29
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Horățiu Dimitriu, une personnalité artistique et culturelle oubliée	47
RALUCA ALEXANDRU PARTENIE,	La mode vestimentaire de l'entre-deux-guerres, une expression de la modernité	81
NIYATEE SHINDE,	La photographie en Inde	107
CORINA TEACĂ,	Ionel Jianu et la sculpture moderne	119

NOTES ET DOCUMENTS

SIMION CÂLȚIA,	La première décoration pour des mérites artistiques : la médaille <i>Bene Merenti</i>	125
STELUȚA BOROĞHINĂ,	L'histoire d'une collection d'art sino-japonaise	137

CHRONIQUE

Le projet culturel <i>Valentina Rusu Ciobanu – cent ans depuis sa naissance</i> (Constantin I. Ciobanu).....	151
L'exposition <i>Paul Calle's Life of Exploration: from the Mountains to the Moon</i> , Western Spirit: Scottsdale's Museum of the West, Scottsdale, Arizona, 18 févr. 2019 – oct. 2021 (Adrian-Silvan Ionescu)	170
L'exposition <i>Renoir, père et fils. Peinture et cinéma</i> , Musée d'Orsay, Paris, 6 nov. 2018 – 27 janv. 2019 (Adrian-Silvan Ionescu)	175
L'exposition rétrospective <i>Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851). Un artiste pendant la révolution</i> , Bucarest, Musée National d'Art de Roumanie, 24 sept. 2020 – 21 févr. 2021 (Ioana Apostol, Eduard Andrei)	181
Les soldats à l'exposition. „Sous le drapeau '48” (ASI)	186

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 10 (54), p. 1–242, București, 2020

L'exposition <i>Fighting for Visibility. Women Artists in the Nationalgalerie before 1919</i> , Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, oct. 2019 – martie 2020 (Ramona Caramela).....	189
La XVI ^e édition de la session de communications scientifiques <i>Nouvelles données dans la recherche de l'art médiéval et premoderne de Roumanie</i> , 4–5 déc. 2019 (Dép. d'art médiéval).....	193

COMPTES RENDUS

VAPHEIADES M. CONSTANTINUS, <i>Tractationes byzantinae de picturae. Testimonium Codicis Panteleimoniensis Gr.259. Editio, apparatus criticus et adnotatio</i> (Elisabeta Negrău).....	201
<i>Corpus of Mural Paintings from the First Half of the 19th Century in Bulgaria</i> (Elisabeta Negrău).....	204
ROBERT OUSTERHOUT, <i>Eastern Medieval Architecture. The Building Traditions of Byzantine and Neighboring Lands</i> (Elisabeta Negrău).....	206
ANA IACOB, <i>Avangarda fotografiilor din București. Repertoriul fotografiilor din patrimoniul Muzeului Municipiului București – secolul XIX</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	209
ADRIANA BOTEZ-CRAINIC, <i>Ladea</i> (Eduard Andrei).....	212
RODICA BUZOIANU, EDUARD ANDREI, OANA FLORICĂ, <i>Patrimoniul cultural revizitat: Simpozionul de ceramică Medgidia, fenomen fondator al ceramicii românești contemporane</i> (Ioana Apostol).....	214
RON TYLER, <i>Western Art, Western History. Collected Essays</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	217
FLORICA CRUCERU, DANA POSTOLACHE, IOAN DARIDA, <i>Dicționarul artiștilor din spațiul românesc, 1700 – 1920</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	225
<i>Photo Researcher</i> , No. 34, 2020. <i>In Focus: Photography in Romania</i> (Aurelian Stroe).....	227
DE LIBRIS (VB, ASI)	235

IN MEMORIAM

MARIUS TĂTARU (Ioana Vlasiu)	237
SUR LES AUTEURS.....	239
ABRÉVIATIONS.....	241

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 9 (53), 2019

Summary

CONSTANTIN I. CIOBANU,	From the research of the prophecies of the sages of Antiquity from the mural painting of the Cetățuia monastery to the study of the Greek painter's manuals prior to the period of composing the Painter's Guide by Dionysius of Fournas	7
MARINA SABADOS,	Matei, a Moldavian painter from the middle of the 18th century	29
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Horațiu Dimitriu, a forgotten artistic and cultural personality.....	47
RALUCA ALEXANDRU PARTENIE,	Clothing fashion from the interwar period, an expression of modernity	81
NIYATEE SHINDE,	Photography in India.....	107
CORINA TEACĂ,	Ionel Jianu and modern sculpture	119

NOTES AND DOCUMENTS

SIMION CÂLȚIA,	The first decoration for artistic merits: the Bene Merenti medal	125
STELUȚA BOROGHINĂ,	The History of Sino-Japanese Art Collection	137

CHRONICLE

The cultural project <i>Valentina Rusu Ciobanu – one hundred years since her birth</i> (Const. I. Ciobanu).....	151
The exhibition <i>Paul Calle 's Life of Exploration: from the Mountains to the Moon</i> , Western Spirit: Scottsdale's Museum of the West, Scottsdale, Arizona, 19 Febr. 2019 – Oct. 2021 (Adrian-Silvan Ionescu)	170
The exhibition <i>Renoir, father and son. Painting and cinema</i> , Musée d'Orsay, Paris, 6 Nov. 2018 – 27 Jan. 2019 (Adrian-Silvan Ionescu).....	175
The retrospective exhibition <i>Constantin Daniel Rosenthal (1820 – 1851). An artist during revolution</i> , National Museum of Art of Romania, Bucharest, 24 Sept. 2020 – 21 Febr. 2021 (Ioana Apostol, Eduard Andrei).....	181
Soldiers at the exhibiton. <i>Under the flag '48</i> (ASI).....	186

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 10 (54), p. 1–242, București, 2020

The exhibition <i>Fighting for Visibility. Women Artists in the Nationalgalerie before 1919</i> , Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Oct. 2019 – March 2020 (Ramona Caramela)	189
The XVI th Edition of the Annual Session of Medieval Art, <i>New Data on the Research of Medieval and Pre-Modern Art in Romania</i> , 4–5 dec. 2019 (Dep. of Medieval Art)	193

BOOK REVIEWS

VAPHEIADES M. CONSTANTINUS, <i>Tractationes byzantinae de picturae. Testimonium Codicis Panteleimoniensis Gr. 259. Editio, apparatus criticus et adnotatio</i> (Elisabeta Negrău)	201
<i>Corpus of Mural Paintings from the first half of the 19th Century in Bulgaria</i> (Elisabeta Negrău)	204
ROBERT OUSTERHOUT, <i>Eastern Medieval Architecture. The Building Traditions of Byzantine and Neighboring Lands</i> (Elisabeta Negrău)	206
ANA IACOB, <i>Avangarda fotografiilor din București. Repertoriul fotografiilor din patrimonial Muzeului Municipiului București – secolul XIX</i> (The avant-garde of photographers in Bucharest. Repertoire of heritage photos of the Museum of Bucharest – 19th century) (Adrian-Silvan Ionescu)	209
ADRIANA BOTEZ CRAINIC, <i>Ladea</i> (Eduard Andrei)	212
RODICA BUZOIANU, EDUARD ANDREI, OANA FLORICĂ, <i>Patrimoniul cultural revizitat: Simpozionul de ceramică Medgidia, fenomen fondator al ceramicii românești contemporane</i> (Revisited cultural heritage: Medgidia ceramics symposium, founding phenomenon of contemporary Romanian ceramics) (Ioana Apostol)	214
RON TYLER, <i>Western Art, Western History. Collected Essays</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	217
FLORICA CRUCERU, DANA POSTOLACHE, IOAN DARIDA, <i>Dicționarul artiștilor din spațiul românesc, 1700 – 1920</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	225
<i>Photo Researcher</i> , No. 34, 2020. <i>In Focus: Photography in Romania</i> (Aurelian Stroe)	227
DE LIBRIS (VB, ASI)	235

IN MEMORIAM

MARIUS TĂTARU (Ioana Vlasiu)	237
ABOUT THE AUTHORS	239
ABBREVIATIONS	241

DE LA CERCETAREA PROFETIILOR ÎNTELEPTILOR ANTICHITĂȚII DIN PICTURA MURALĂ A MĂNĂSTIRII CETĂȚUIA LA STUDIUL ERMINIILOR GRECEȘTI ANTERIOARE PERIOADEI DE ALCĂTUIRE A CĂRȚII DE PICTURĂ A LUI DIONISIE DIN FURNA*

de CONSTANTIN I. CIOBANU

Résumé. De la recherche des prophéties des sages de l'Antiquité dans la peinture murale du monastère de Cetățuia jusqu'à l'étude des *herminies* grecques, plus anciennes que le *Livre de peinture* de Denys de Furna.

Il y a près d'un siècle, sur les pages des actes présentés au Congrès de byzantinologie de Bucarest de 1924, a été publiée l'étude de Vasile Grecu *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes* (*Les représentations des anciens penseurs et écrivains païens dans la peinture des pays de l'Orient*). La recherche présentée par Vasile Grecu au congrès abordait le problème – peu étudié à l'époque – du contenu et des sources des soi-disant « prophéties » des sages de l'Antiquité et des sibylles des peintures murales et des anciens manuscrits roumains. Si, dans le cas de la Moldavie du XVI^e siècle, le byzantinologue roumain s'est limité à établir – autant que possible – la translittération, la traduction et l'origine des textes slaves des phylactères des philosophes peints aux églises de Saint-Georges de Suceava, de Moldovița, de Voroneț et de Sucevița, alors, dans le cas de la Moldavie du XVII^e siècle, le même byzantinologue a réussi à découvrir les anciennes traductions roumaines du recueil de « paroles » grecques des penseurs de l'Antiquité représentés dans le registre inférieur de l'énorme composition à l'image de l'*Arbre de Jessé* du narthex de l'église des saints Pierre et Paul du monastère de Cetățuia. Il s'est avéré que ce recueil fait partie de la soi-disant variante τ des paroles des sages de l'Antiquité. Plus tard, on a découvert que dans les peintures murales de l'église de Saint-Nicolas de Tsaritsani (Grèce, Thessalie), la même variante des paroles des sages a été utilisée. Mais la version de Tsaritsani contenait également deux « dits » qui ne faisaient pas partie de la variante τ , mais appartenaient à la variante μ (selon la classification d'Hartmut Erbse). Comment s'explique ce phénomène assez étrange – et sans précédent dans les sélections murales grecques de « prophéties » des anciens des Balkans et de la Roumanie – où l'appartenance des sélections à une seule et même variante (que ce soit δ , μ ou τ) est absolument exclusive ? La publication récente sur l'Internet de fac-similés de livres de peinture grecs pré-modernes – qui sont différents par rapport à la célèbre *herminie* de Denys de Furna – et les publications des dernières années de chercheurs grecs qui ont étudié, décrit et reproduit certains manuels de peinture post-byzantine des collections d'Athènes ou du Mont Athos, ont considérablement enrichi et modifié les données du problème. Ainsi, l'introduction dans l'équation Cetățuia-Țarițani de deux de ces manuels – du manuscrit Add MS 40726 de la collection du British Museum et du manuscrit grec no. 259, conservé au monastère de Saint-Pantéléimon du Mont Athos, – a considérablement facilité la réponse concernant la sélection hétérogène de « paroles » des anciens de Tsaritsani.

Keywords: Cetățuia Monastery, the Church of St. Nicholas in Tsaritsani, Dionysius of Furna, The First Manuscript from Jerusalem, Painting Book, the Wise Men of Antiquity, Vasile Grecu.

Acum aproape un secol, în paginile materialelor prezentate la Congresul de bizantinologie din București (14–20 aprilie 1924) vedea lumina tiparului studiul lui Vasile Grecu *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes* (rom.: *Reprezentări ale gânditorilor și scriitorilor păgâni în pictura bisericească a Orientului*)¹. Publicat în limba germană, asemenea majorității articolelor interbelice ale corpului profesoral de la Cernăuți, acest studiu cumula influența pozitivă a școlii de studii clasice a vechilor universități cezaro-craiești cu cercetările de teren și de arhivă efectuate în țară, cu

* Această lucrare a fost finanțată print-o subvenție a Ministerului Cercetării și Inovării din România, CCCDI – UEFISCDI, număr de proiect PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0812 / 53PCCDI, în cadrul PNCDI III. / This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0812 / 53PCCDI, within PNCDI III.

¹ Vasile Grecu, *Darstellungen Altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, în „Bulletin de la Section historique de l'Académie Roumaine”, T.XI, Congrès de byzantinologie de Bucarest, Mémoires, Bucarest, ed. Cultura națională, 1924, p. 1–68.

precădere la București, Iași și în județul Suceava. Materialul prezentat de Vasile Grecu aborda puțin studiata la acea vreme problemă a conținutului și a surselor așa-ziselor „spuse” a înțelepților Antichității și a sibilelor din pictura murală și din manuscrisele vechi românești. Dacă în cazul Moldovei secolului al XVI-lea bizantinologul român s-a limitat să stabilească – pe cât posibil – transliterarea, traducerea și proveniența textelor slavone de pe filacterele filosofilor zugrăviți la Sf. Gheorghe-Suceava, Moldovița, Voroneț și Sucevița, atunci în cazul Moldovei secolului al XVII-lea același bizantinolog a reușit să descopere vechile traduceri românești a întregii colecții de „ziceri” grecești ale gânditorilor reprezentați în registrul inferior al imensei compoziții cu imaginea *Arborelui lui Iesei* (Fig. 1) din nartexul bisericii Petru și Pavel a mănăstirii Cetățuia². S-a dovedit faptul că această colecție – cu alte cuvinte întregul set de „spuse”, alese de autorii ansamblului pictat, – este parte componentă a textului unei *erminii* (*cărți de pictură*) grecești cu mai bine de un secol și jumătate mai vechi decât cea a lui Dionisie din Furna și cunoscute în literatura de specialitate sub denumirea de *Primul manuscris de la Ierusalim*³. O traducere din greacă în rusă a acestei erminii a fost publicată încă în anul 1867 în ediția periodică *Trudī Kievskoi Duhovnoi Seminarii* de către arhimandritul Porfiri Uspenski, neobosit arhivist, călător și cercetător al moștenirii literare bizantine și postbizantine⁴. Cât privește textul grec al acestei erminii – el constituie anexa Γ' la textul de bază al *Cărții de pictură* a lui Dionisie din Furna publicate în original, în anul 1909, la Sankt-Petersburg de către cunoscutul filolog-clasicist Athanasios Papadopoulos-Kerameus⁵. Trebuie însă accentuat faptul că, spre deosebire de vechile traduceri manuscrise românești de sfârșit de secol XVIII – început de secol XIX – editate ceva mai târziu (în anii '30 ai secolului XX) de către același Vasile Grecu –, atât originalul grec al *Primului manuscris de la Ierusalim* cât și traducerea lui în rusă sunt substanțial incomplete: ele se opresc la apoftegmele sfântului Savva din alineatele ce preced descrierea și spusele lui Eftimie cel Mare – pasaj care deja nu mai figurează în manuscris. Raportat la volumul vechii traduceri românești – care, după toate probabilitățile, este integrală –, redacția *Primului manuscris de la Ierusalim*, reproducă în anexa Γ' de către Papadopoulos-Kerameus, cât și traducerea ei în limba rusă, realizată de către Uspenski, nu reprezintă decât prima treime a textului original grec al *erminiei*.

Cartea lui Dionisie, fiind de dată relativ tardivă – prima jumătate a secolului al XVIII-lea –, descrie subiectele în ordinea povestirii vetero- sau neo-testamentare, fără a ține cont de pericope. Dar manualele de pictură mai vechi decât cel al lui Dionisie sunt, în mod evident, influențate profund de ciclul liturgic și de lecturile la sărbătorile fixe și mobile ale calendarului bisericesc. Primul dintre aceste manuale s-ar putea să țină de mijlocul sau de sfârșitul secolului al XVI-lea. El este anonim și a fost parțial reprodus în deja amintita anexă Γ' din cartea publicată de Papadopoulos-Kerameus. Cel de al doilea – numit al *Doilea manuscris de la Ierusalim* – a fost scris de către călugărul Daniel în anul 1674⁶ și este reprodus în anexele Δ' și E' a aceiași cărți. Ambele manuale sunt lucrări fragmentare, mult mai rudimentare decât cartea lui Dionisie; aici nu găsim descrieri ample de compoziții sau scene, ci doar indicii privind titlurile și textele, biblice sau evanghelice, pentru a fi corelate cu imaginile⁷.

Cu un deceniu și jumătate mai devreme de mijlocul anilor '40 ai secolului al XIX-lea – când, grație eforturilor lui Didron și Durant, a explodat discuția referitoare la valoarea și importanța cărții lui Dionisie din Furna, – mediile culturale europene erau deja informate de existența altor cărți – mai vechi și mai scurte – de pictură postbizantină. După toate probabilitățile o astfel de carte se găsea într-un vechi manuscris din anul 1630, văzut de către H. Brockhaus la Karyes – în capitala republicii monastice a Sfântului Munte⁸. Date sigure avem despre faptul că manualul de pictură bizantină întrebuințat la München în anul 1828 de către zugravul Euthymios Dimitrios ținea de redacția *Primului manuscris de la Ierusalim* dar, spre deosebire de

² *Ibidem*, p. 22–25.

³ Vezi site-ul: <https://w.histrf.ru/articles/article/show/ierminiia> (consultat pe 3 octombrie 2020).

⁴ *Ерминія или наставленіе въ живописномъ искусстве, написанное, неизвестно кемъ, вскоре после 1566 года. (Первая іерусалимская рукопись 17-го века)*, în Труды Киевской Духовной Академіи, 1867, Т. III, p. 139–192.

⁵ Athanasios Papadopoulos-Kerameus, *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, St. Petersburg: Imprimerie B. Kirschbaum, 1909, p. 261–273.

⁶ *Ibidem*, p. 274–301 și Книга о живописномъ искусстве Даниїла священника 1674 г. (2-я іерусалимская рукопись), în Труды Киевской Духовной Академіи, 1867, Т. IV, p. 463–508.

⁷ Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, 2-e édition, Paris, 1960, p. 35.

⁸ Heinrich Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig, 1891, p. 160–161, 293.

aceasta, conținea textul complet al manualului. Acest lucru poate fi probat comparând citatele preluate din manualul lui Euthimios și publicate în revista periodică germană *Kunst-Blatt* din anul 1832 (nr. 1–4) cu textele originale grecești din manuscrisele redacției amintite. Mai mult decât atât, întrucât fragmentele publicate în *Kunst-Blatt* se referă atât la paragrafele de la începutul manualului (cu „spusele” profetilor biblici⁹) cât și la descrierea *Paradisului*¹⁰ (din *Judecata de Apoi*) de la sfârșit – ne dăm seama că pictorul Euthymios Dimitrios se afla în posesia textului integral al erminiei.



Fig. 1. Fresca *Arborele lui Iesei* cu imaginile înțelepților Antichității din nartexul bisericii Petru și Pavel a mănăstirii Cetățuia (1672).

Ironia sorții a făcut ca spusele filosofilor antichi de la Cetățuia să nimerească exact în partea pierdută a *Primului manuscris de la Ierusalim*. În consecință: traducerea acestor „spuse” în limba română și, respectiv, tălmăcirea lor prescurtată din română în germană, publicată de Vasile Grecu în studiul *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller*¹¹, au fost pe parcursul anilor '20 ai secolului trecut singurele informații referitoare la eventualele surse literare ale spuselor anticilor de la Cetățuia. Situația s-a schimbat

⁹ *Kunst-Blatt*, 1832, nr. 3, p. 10–11.

¹⁰ *Ibidem*, p. 12.

¹¹ Vezi nota 1.

abia în luna octombrie a anului 1930, când, cu prilejul vizitei la Atena în scopul participării la cel de al Treilea Congres Internațional de Studii Bizantine, cercetătorul român descoperi într-un mic muzeu al refugiaților greci proveniți din Asia Mică (de pe strada Academiei nr. 41), o erminie de limbă greacă despre care se spunea că provine din Cezarea Cappadociei¹². Vasile Grecu reuși chiar să intre în posesia copiilor fotografice a acestei erminii, care actualmente se află în fondurile Muzeului Benaki din Atena și are numărul de inventar TA-35¹³. Din succinta descriere a manuscrisului – dată de bizantinologul român – ne convingem de faptul că el conține textul aproape complet (cu două pierderi de pagini ne semnificative!) al erminiei publicate anterior doar fragmentar de către Athanasios Papadopoulos-Kerameus (în anexa Γ' la cartea lui Dionisie din Furna)¹⁴ și de către Porfiri Uspenski (în traducere rusă)¹⁵. În volumul omagial dedicat aniversării a 60 de ani de la nașterea lui Nicolae Iorga, Vasile Grecu a publicat în original o parte din „spusele” filosofilor antici conținute în această erminie¹⁶. Întâmplarea a făcut ca aceste „spuse” să țină de altă redacție a „profețiilor” înțelepților decât cea care a fost aleasă de către zugravii de la Cetățuia și care – deși figura în manuscris – era situată cu câteva alineate mai sus în raport cu textul reprodus de Grecu.

Această stare de fapt nu s-a schimbat radical nici după anul 1941, când Hartmut Erbse publică la Hamburg tratatul *Fragmente Griechischen Theosophien*¹⁷, – operă – apreciată astăzi de filologi și chiar reeditată în limba latină în anul 1995¹⁸, dar rămasă practic necunoscută lumii științifice în anii războiului sau în cei imediat postbelici – lucru parțial explicabil și din motivul arderii în anul 1943, în urma unui bombardament al aliaților, a aproape întregului tiraj încă nevândut al cărții. Desigur, bine documentatul Erbse era familiarizat cu studiile lui Grecu și le citează pe larg în tratatul său. El a acordat chiar culegerilor de „spuse” ale filosofilor – identice sau similare celor de la Cetățuia – denumirea de „redacție τ a profețiilor anticilor”¹⁹. S-a dovedit că din această redacție, pe lângă textele murale de la mănăstirea ieșeană, mai fac parte selecțiile de „spuse” ale înțelepților din următoarele manuscrise: cod. Athen. gr. 373 (sec. XV), cod. Paris. gr. 400 (sec. XIV), cod. Vindob. med. gr. 27 (sec. XVI), cod. Athous 2144 (sec. XVI) și cod. Athous 6294 (sec. XIX). Specificul selecției de spuse ale anticilor din redacția τ poate fi destul de bine urmărit în tabelul de mai jos:

Protograful manuscriselor din grupul τ (conform reconstrucției lui Hartmut Erbse). Cel mai vechi manuscris conservat e din sec. XIV.	Profețiile înțelepților Antichității din fresca nartexului bisericii mănăstirii Cetățuia din Iași (după Vasile Grecu). Anul 1672.	Traducerile din <i>Cărțile de zugrăvie</i> românești de la începutul secolului XIX. Manuscrisele nr. 1795, 4206 și 1283 de la Biblioteca Academiei Române.
1. Θούλεως τοῦ Αἰγυπτίων βασιλέως: ὁ παλαιὸς νέος καὶ ὁ νέος ἀρχαῖος ὁ πατήρ γόνος καὶ ὁ γόνος πατήρ / τὸ ἑν τρία καὶ τὰ τρία ἑν ἄσαρκον σαρκικόν γῇ τέτοκε τὸν οὐρανοῦ γεννήτορα /.	-	1. Vulisis, împăratul Eghiptului a zis: Cel vechiu tânăr și tânărul începătoriu, tatăl fecior și feciorul tată (...)
2. Δὼν τοῦ τρισεγίστου: γόνος ἐκ γόνου κατελθὼν γόνιμον ὕδωρ ἐποίησεν.	-	2. Ermis a zis: <i>S-a făcut din pământeani, pogorând prea mare apă</i> (pre neam a luat milă, pre cuvântul cel prea necovârșit să-l înțeleageți pricina).

¹² Vasile Grecu, *Contribuții la studiul izvoarelor manualului de pictură bizantină*, în „Închinare lui Nicolae Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 ani”, Cluj, 1931, p. 192.

¹³ Βενετία Χατζοπούλου, *Καταλογος ελληνικων χειρογραφων του Μουσείου Μπενάκη (16ος-20ος αιώνας)*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2017, p. 270–274.

¹⁴ Vezi nota 5.

¹⁵ Vezi nota 4.

¹⁶ Vezi nota 12.

¹⁷ Hartmut Erbse, *Fragmente griechischer Theosophien herausgegeben und quellenkritisch untersucht*, Hamburg, Hansischer Gildenverlag, 1941.

¹⁸ Hartmut Erbse, *Theosophorum Graecorum Fragmenta*, Stuttgart, Teubner, 1995.

¹⁹ Vezi: Hartmut Erbse, *Fragmente...*, p. 87-96 și 218-219.

3. Ἀπόλλωνος τοῦ Φοῖβου: εἰς με βιάζεται οὐράνιος φῶς· ὁ δὲ παθὼν θεὸς ἐστὶ καὶ οὐ θεότης πάθεν αὐτῇ /.	-	3. Apolon friul (?): Un Dum- nezeu în trei zic care a făcut ceriul și adâncurile (în cazul dat traducerea românească nu corespunde originalului grec!)
4. Σιβύλλης. Α) ὅπως ποτε ἤξει πρὸς ἡμᾶς ἄναξ γῆς /καὶ / πόλου καὶ σὰρξ φανεῖται δῖχα τινὸς σφάλματος. Β) ἤξει οὐρανόθεν βασιλεὺς αἰώνων ὁ μέλλων κρίναι πᾶσαν σάρκα καὶ κόσμον ἅπαντα.	Ἡ ΣΟΦΟΙ (sic!) ΣΥΒΗΛΑ: ΗΞΕΙ ... Ἐ(?)ΝΟΘ ... (Β)ΑΣΙΛΕΥ ... ΩΝ... ΜΕΛ...ΚΡ(Ι)ΝΑ... ΠΑΣ ... ΚΑΙ ...	4. Siville: - Α) (...) Β) (...) Veniva din ceriu împăratul veacurilor, care iaste să judece tot trupul și lumea toată. [Vedea-vor și oamenii (pe) Dumnezeu, credincioșii și necredincioșii.]
5. Πλάτωνος: ἐκ μητρονύμφου παναμώμου παρθένου μέλλει παρεῖναι τοῦ θεοῦ μόνος λόγος.	ΠΛΑΤΩΝ: ΕΚ ΜΗΤΡΟ/ΝΥΜΦΟΥ/ ΠΑΝΑΜΩ/ΜΟΥ ΠΑΡΘΕΝΟΥ / ΜΕΛΕΙ.	(Platon:)Din pânțecă de mireasă, cu totul neîntinată fecioară, iaste să se întrupeze unul Dumnezeu, (singur Cuvântul).↓
6. Πλουτάρχου: ἄναρχος ἀπ-ρόσιτος εἰς θεοῦ λόγος, ὃν οὐρανοὶ τρέμουσιν ἄνθρωποι νόες.	ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ: ἌΝΑΡ-ΧΟΣ / ἌΠΡΟΣΙΤΟΣ / Εἰς ΘΣ ΓΟΝΟΣ (?—C.C.) / ὈΝ ... ΟΙ ΟΥΡ(Α)ΝΟΙ / ΤΡΕ-ΜΟΥΣΙΝ / ἌΝ...ΟΙ ΝΟΕΣ.	(Plutarh:) Însuși fără de început, neapropiat un Dumnezeu Cuvântul, de care se cutremură cerurile și gândurile oamenilor.
-	-	<i>Acestea s-au aflat scrise pe mormântul lui.</i> 5. Platon: Adecă acestea ce am a scrie – Hristos are a se naște din fecioara Maria și crez întru Dânsul, iar pe vremea împăraților Constantin și Irina mă va vedea soarele.
7. Σόλωνος Ἀθηναίου: οὐκ ἐφικτόν μοί ἐστι ταῦτα πρὸς ἀμνήτους εἰπεῖν, οὔτε δὲ φανερώς παραθέσθαι, πλὴν τῷ νοῖ ἀκούσατε· ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ κατ' οὐρανὸν βεβηκὼς μεγάλου φλογὸς ὑπερβάλλον, ὃν τρέμουσιν οὐρανοὶ γαῖά τε καὶ θάλαττα, αὐτοπάτωρ, ἀπάτωρ, τρισόλβιος.	ΣΟΛΩΝ Ὁ ἈΘΗΝΑΙΟΣ: Ὁ...Κ ΕΦΙ/ΚΤΟ ΜΟΙ/ ἜΣΤΙ ΤΑΥΤΑ / ΠΡΟΣ ἈΜΥ/Η- ΤΟΥΣ ... ΟΥΤΕ ... ΦΑΝΕ-ΡΩΣ ΠΑ/ΡΑΘΕΜΕΘΑ ...	6. Solon Athineul (sic! —C.C.): Măcar că înfricoșate sunt acestea cătră cei neînvățați, nici la arătare o punem; însă de a întăleage auziți că chipul cel ce covârșăște lumina cea mare, de carele se cutremură oamenii, ceale pământeste și marea, însuși tată tuturor și de trei ori fericit iaste.
8. Ἰωσήπου τοῦ Ἰουδαίου*: τέθηκεν ἐγκαρσίους πόλους τις ἄυλος ξένος γλιχόμενος παχυνθῆναι, θέλων ὑψοῦν τὸ πάχος. (Fig. 9)	ἸΩΣΗΠΟΣ ἸΟΥΔΑΙΟΣ*: ΤΕΘΗ... Π ἘΓ/ΚΑΡΣΙΟΣ ΠΟ/ΛΟΥΣ ΤΙΣ Α/ΥΛΟΣ ΞΕΝ/ ... ΗΥ(?)ΧΟΜΕ/ΝΟΣ ΠΑΧ...ΘΗΝ ... Μ(?)ΑΙ ΘΕΛ/ ΥΨΟΥΝ ΤΟ Π...ΧΟΣ.	7. Iosif Iudeul* (în manuscrise – Jidovul): S-a pus de o lature un ceriu nematerialnic străin, poftind să se puie iarăși, vrând a înălța grăsizea (? – C.C.).
9. Ὁζίου βασιλέως: σ[...]. (în biserica de la Țarițani textul pictat este următorul: „Σήνθετον ὕσον τὸ τὸν πόλον παριώσαντι τῷ ἡλίῳ ἀνίδος ἡγήουν ὁόνεων”)	-	8. Ozia împăratul a zis: Veni-va oareșcând carele a întărit nealcătuit polul Crugului soa- relui.
10. Ἀριστοτέλους: ἀκάματος θεοῦ γέννησις· ἐξ αὐτοῦ γὰρ ὁ αὐτός	ἙΛΛ... ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ: ... ΘΥ ΓΕΝΝΗΣΙΣ / ἈΚΑΜΑ-	(-) Aristotel ellinul, zice: Facerea Domnului este fără de

οὐσιούται λόγος.	ΤΟΣ / 'ΕΕ ΑΥΤΟΥ... / 'Ο ΑΥΤΟΣ / ΟΥΣΙΟΥΤΑΙ.	sfârșit iar Cuvântul pre sine se făcu.
11. Σοφοκλέους: ἔστι θεὸς ἄναρχος, ἀπλοὺς τῇ φύσει, ὃς οὐρανὸν ἔτευξε / καὶ γαίαν μακράν. (ἔτευξεν ἅμα καὶ χθόνα – la Dionisie din Furna).	'ΕΛΛΗΝ... Ο...Σ...ΦΟΚ...: 'ΕΣΤΙΝ Ο Θ/ ΑΝΑΡΧΟΣ / ΑΠΛΟΥΣ / ΤΗ ΦΥΣΕΙ / ΟΣ ΟΥ...ΟΝ / ΕΤ...ΞΕΝ / ...Μ...Ρ(?) ΚΑΙ / ΧΤΟΝΑ.	9. Înteptul Sofoclis: Dumnezeu iaste fără de început, drept după fire, carele a făcut ceriul dimpreună cu adâncurile.
12. Θουκυδίδου: ἦν μὲν θεὸς φῶς νοερόν καὶ τούτῳ αἰνεσις καὶ δόξα ἐν τῷ νοῖ.	' ΕΛΛΗΝ ΘΟΥΚΙΑ: 'ΗΝ ΠΥΡΕΝ (? – C.C.) / ΘΣ ΦΩΣ / ΝΟΕΡΟΝ / ΚΑΙ ΤΟΥΤΩ / ΑΙΝΕΣΙΣ / ΚΑΙ ΔΟΞΑ...Ν...	10. Înteptul Tuchidid: Unul iaste Dumnezeu, lumina înțelegătoare, și acestuia înțeleg eu cântare și slavă.

* Cele mai multe probleme le generează profetia atribuită lui Iosif Iudeul (=Flavius) din manuscrisele de redacție τ. Vasile Grecu considera această profetie lipsită de sens atât în varianta greacă, cât și în traducere românească: „Dieser Lesart einen einleuchtenden Sinn zu entwenden, wird schwerlich gelingen, doch glaube ich in ihr jene verderbte Stelle des griechischen Originals entdeckt zu haben, welche wörtlich ebenso sinnlos ins Rumänische übertragen wurde”²⁰. Clar că în opera păstrată a istoricului antic profetia menționată nu poate fi găsită. Hartmut Erbse a descoperit că doi termeni (ἐγκάρσιος și πόλους) din textul grecesc al acestei profetii figurează în tratatul lui Pseudo-Aristotel „Despre lume” („De mundis”, 2, 392, „a” 12). Traducerea românească ad litteram a acestei profetii din manuscrisele de secol XIX este extrem de defectuoasă. Fără a pretinde o exactitate absolută, propunem, totuși, aici o traducere mai apropiată după sens de originalul grecesc: „A situat oblic (!) osia (cerului – *n.n.*, C.C.), pe o axă (ἄυλος) străină, alipind (γλιχόμενος) grosimea și vrând a ridica lățimea...”. Observăm că această explicație „naturfilosofică” a structurii Universului din profetia lui Iosif este continuată în manuscrisele românești de profetia lui Ozia împăratul, care are un conținut similar: „Veni-va oareșcând carele a întărit nealcătuit polul crugului soarelui...”. Probabil că ambele profetii formau inițial un text unic, care ulterior a fost divizat. În favoarea acestui fapt pledează apropierea conținutului acestei profetii de conținutul profetiei lui Iosif. Comparând conținutul acestor două profetii cu cel al fragmentului amintit din tratatul „De mundis” al lui Pseudo-Aristotel, observăm unele similitudini: „...Există două puncte situate unul în fața celuilalt. Aceste două puncte sunt în repaus, iar Lumea (Cosmosul) se rotește în cerc. Aceste două puncte se numesc poli. Dacă i-am uni printr-o dreaptă, numită osie, ea ar alcătui grosimea (diametrul) lumii, la mijlocul căreia se află pământul, iar la margini – polii...”. Probabil că la baza profetiilor lui Iosif Iudeul și a împăratului Ozia, într-adevăr, a stat la început originalul grecesc al fragmentului pomenit din tratatul „De mundis”. Evident că inițial acest fragment era mai apropiat de original și nu era atribuit istoricului evreu sau enigmaticului împărat. Ulterior, pe parcursul transcrierilor, întrucât textul era destul de sofisticat, conținutul fragmentului a fost substanțial modificat și atribuit în mod arbitrar.

În pofida existenței mai multor manuscrise cu culegeri de „spuse” ce țin de redacția τ, două „profetii” din vechea traducere românească, reprodusă de Grecu, nu-și găseau publicată (la acel moment!) versiunea originală greacă. Era vorba de „profetia” lui Iosif Iudeul și de cea a enigmaticului Ozia, – ultimul – fiind identificat de unii copişti din secolul al XIX-lea cu *Ozia împăratul*. Aici mai trebuie adăugat faptul că dacă textul original grec atribuit (evident, în mod eronat!) lui Iosif Iudeul (=Flaviu) era, cel puțin „în formă monumentală”, cu mici lacune, zugrăvit în pictura murală de la Cetățuia și că el exista – în formă nepublicată – în manuscrisele codicelor Vindob. med. gr. 27 și Athous 6294, atunci din textul grec al „spusei” lui Ozia în afară de vechea traducere românească și de versiunea ei germană (ambele publicate de Vasile Grecu) nu se știa practic nimic. În limba greacă era cunoscută cu certitudine doar prima literă „Σ...” a spusei lui Ozia care, ca printr-o minune, s-a conservat în textul extrem de deteriorat al „profetiilor” anticilor incluse în codexul Athen. gr. 373²¹. Absența „spusei” lui Ozia din manuscrisele grecești poate fi foarte bine văzută în tabelul de mai jos, datorat lui Hartmut Erbse²², – tabel – în care cu cifre arabe este indicată ordinea amplasării și tipul „spuselor” înțelepților Antichității din manuscrisele sau picturile murale ce aparțin redacției τ:

²⁰ Vasile Grecu, *Darstellungen...*, p. 24.

²¹ Acest codex are structură de miscelaneu și nu poate fi calificat drept *erminie* sau *manual* pentru zugrăvi. Vezi: Armand Delatte, *Anecdota Atheniensia*. Fascicule XXXVI, Tome I. *Textes grecs inédits relatifs à l'histoire des religions*, Liège-Paris, 1927, p. 330.

²² Hartmut Erbse, *Fragmente...*, p. 88.

	Cod. Athen. gr. 373, sec. XV, f. 145v-147v	Cod. Par. gr. 400, sec. XIV, f. 33v-34r	Cod. Vindob. med. gr. 27, sec. XVI, f. 92v	Cod. Athous 2144 (33), sec. XVI n.25	Cod. Athous 6294 (787), sec. XIX, f. 126r-126v	Cartea de pictură a lui Dionisie din Furna	Profețiile din traduceri vechi românești, diferite față de textul lui Dionisie	Spusele înțelepților de la Cetățuia
Thoulis	1	-	-	-	6	2	1	-
Don	2	-	-	-	5b	-	-	-
Apollon	3	(1)	-	-	-	-	-	
Sibila a)	-	8	4	4	-	-	-	-
b)	4	-	-	-	*4	4	4a	1
Platon	5	3	5	5	-	*5a	*4c	7
Plutarh	6	7	2	2	5a	*5b	*4d	6
Solon	7	-	-	-	-	-	6	8
Iosif Iudeul	8	-	3	3	3	-	7	5
Ozia	9	-	-	-	-	-	8	-
Aristotel	10	6	1	1	1	-	-	4
Sofocle	11	4	7	7	2	1	9	2
Thucidid	12	5	6	6	-	-	10	3

prin asterisc (*) sunt indicate numele modificate în raport cu manuscrisul Cod. Athen. gr. 373 ale înțelepților antici.

După cum se poate observa din tabel, spusele lui Ozia – în afară de manuscrisele românești – mai figurează (într-o formă extrem de abreviată!) numai în manuscrisul cod. Athen gr. 373. Or, conform celor menționate mai sus și după cum se vede din transcrierea fragmentului respectiv publicată de către A. Delatte în *Anecdota Atheniensis*²³, aici, în afară de numele filosofilor și de primele litere ale „spuselor” lor, nu s-a mai păstrat absolut nimic. Este ușor de înțeles că numele înțelepților și inițialele conservate ale citatelor se datorează tipului diferit – mai rezistent – de cerneală utilizată (în cazul de față – cernelii roșii!). Ulterior, cu mult după apariția cărții lui Hartmut Erbse, s-a descoperit faptul că „spusa” greacă a lui Ozia este, totuși, inclusă în selecția de profeții ale Anticilor din manuscrisul Add MS 40726 (colecția Muzeului Britanic, sec. XVIII, f. 46r) și în picturile murale de la biserica Sf. Nicolae din Țarițani (Grecia, Tesalia, după 1615).

Un merit incontestabil al cărții lui Erbse îl constituie clasificarea corectă a profețiilor înțelepților Antichității și a sibilei de la trapeza Lavrei Athonite (Fig. 2-3), de la trapeza mănăstirii Bačkovo (Fig. 5), din nartexul bisericii Nașterea Domnului de la Arbanasi (Fig. 4) și dintr-o serie de manuscrise grecești: Codex Atheniensis Graecus 701 (sec. XVI, f. 252v – 254v), Codex Athous Vatoped 754 (sec. XVII, f. 182r – 184r), Codex Athous Laura 758 (sec. XVII, f. 60v – 62v) și Codex Athous Laura Z – 64 (anul 1602). S-a dovedit că ele toate aparțin redacției δ de „spuse” ale înțelepților Antichității²⁴. Pe parcursul compilării textelor din

²³ Vezi nota 21.

²⁴ Vezi: Hartmut Erbse, *Fragmente...*, p. 96–103.

manuscrisele ce conțineau această redacție δ, zugravii de la trapeza Lavrei Athonite, de la Bačkovo și de la Arbanasi au majorat numărul filosofilor de la șapte la doisprezece. Necesitatea majorării numărului de filosofi era dictată de specificul picturii monumentale, care solicita un număr mai mare (și divizibil la doi!) de figuri ce urmau să mărginească compoziția „Arborele lui Iesei”. Probabil că, datorită necesităților practice ale artei monumentale, formula „celor Șapte Înțelepți”, moștenită încă din Antichitate, a fost încetul cu încetul înlocuită (chiar și în manuscrisele bizantine ce conțin alte redacții ale „spuselor” anticilor) de un număr mai impunător de filosofi. Mai trebuie amintit și faptul că majorarea numărului de filosofi la trapeza Lavrei, la Bačkovo și la Arbanasi n-a fost însoțită de apariția unor noi citate, provenite din alte grupuri de manuscrise. Pentru a putea oferi numărului sporit de filosofi „spusele” respective, cele șapte profeții din protograful manuscriselor redacției δ au fost divizate și scurtate. Astfel, pentru frescele de la Lavra și de la Arbanasi profeția lui Platon a fost divizată și atribuită parțial lui Platon și parțial lui Dialid (la Arbanasi – Zialighes), profeția lui Aristotel – parțial lui Aristotel, lui Socrate și lui Galinos (la Arbanasi numit – Galin), iar profeția lui Homer – parțial aceluiași Homer, lui Solon și Sibilei (vezi tabelul de mai jos:)

<i>Profețiile celor Șapte Filosofi Elini din proto-graful manuscriselor grupului “delta” (conform reconstituirii lui Hartmut Erbse).</i>	<i>Profețiile Înțelepților Antichității din compoziția „Arborele lui Iesei” a Trapezei Lavrei athonite. Anul 1535 sau 1536</i>	<i>Profețiile Înțelepților Antichității din compoziția „Arborele lui Iesei” a bisericii Nașterea Domnului din Arbanasi. Anul 1681</i>	<i>Profețiile Înțelepților Antichității din compoziția „Arborele lui Iesei” a Trapezei mănăstirii Bačkovo. Anul 1623</i>
Διήγησις τινος φιλοσόφου περι τῶν ἑπτα Ἑλλήνων τῶν φιλοσόφων διὰ τὴν ἄνω πρόνοιαν.			
Ἐν ταῖς ἡμέραις ἐκεῖ-ναις Διογένους τοῦ φιλοσόφου ἐν ταῖς χρυσαῖς Ἀθήναις παρέβαλον (εἰς) αὐτὸν ἑπτα σοφοὶ τοῦ ἰδεῖν αὐτὸν ἐπὶ τινος δώμα-τος καθεζόμενον. Καὶ προσκυνήσαντες αὐτὸν ἐκάθισαν καὶ αὐτοῖσιν εἰσι τὰ ὀνόματα Πλούταρχος, Ἄρης, ὁ Δῶν ὁ τρισμέγιστος, Κλεομήδης, Πλάτων, Ἀριστοτέλης καὶ Ὅμηρος. (...) ὧ ἄνδρες θαυμάσιοι καὶ φιλόσοφοι καὶ τῶν Ἑλλήνων προὔχοι καὶ διδάσκαλοι, ἐρωτῶ ὑμᾶς. ἐν ἐσχάτοις καιροῖς καὶ χρόνοις τί μέλλει ποιήσῃν ἡ ἄνω πρόνοια εἰς τὰ γένη τῶν Ἑλλήνων...			1. Διογένη(ς): ἐρώτω ἡμ(α)ς. ἐν ἐσχά(τοις) κερῆς κ(αὶ) χρόνις της(?) μέλιε(?) π(ο)ιήσε(...)
1. Καὶ ἀνοίξας τὸ στόμα εὐθύς ὁ Πλούταρχος εἶπεν· ὅψέ ποτε ὁ ἄναρχος ἄνάρχου γόνος λόγος ἐπὶ τὴν πολυσχιδῇ ταύτην ἐλάσειε γῆν καὶ κατοικήσει	1. Πλούταρχος: ὅψέ ποτε ὁ ἄναρχος ἄνάρχου γόνος λόγος ἐπὶ τὴν πολυσχιδῇ ταύτην ἐλάσειε γῆν.	1. Πλούταρχ: ὅψέ πο-τε ηζ(?)η ὁ ἄναρχος ἄνάρχου γόνος κ(αι) τὴν πολισεδι ταύτη... ἐλάσειεν γῆν...	2. Πλούταρχος: ὅψέ ποτε ξή(?) ὁ ἄναρχος

ἐν ᾧ ἀδαί κόρη, ἥς τὸ ὄνομα Μαρία. καὶ παραδοθήσεται εἰς φθόνον ἐξ ἀπίστου λαοῦ καὶ σταυρωθήσεται· καὶ τέλος ἀναστήσεται καὶ σώσει πάντα κόσμον. ἔστι δὲ τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἰησοῦς, ὃ λέγεται ἱατρός.			
2. Ἄρης εἶπεν γόνος ἐκ γόνου κατελθὼν γόνος γόνου ἐπὶ μήτρας οἰκήσαι θέλων καὶ γεννηθεὶς ἄνθρωπος, τέλειος θεός, πάντα τὰ γένη σώσει ἀπὸ Ἀδάμ ἕως αὐτοῦ καὶ τῷ γεννήτορι προάξει δῶρον (τὸν ἀπολλύμενον Ἀδάμ).	2. Φιλῶν: γόνος ἐκ γόνου κατελθὼν γόνος γόνου ἐπὶ μήτ-ρας οἰκήσαι θέλων καὶ γεννηθεὶς ἄνθρω-πος, τέλειος θεός ...	2. Ἀστακορ: ...όνος ἐκ γόνου κατελθὼν γόνος γόνου ἐπὶ μί(?) -τιν(?) οἰκήσῃ θέλων κ(αι) ...εγνηθίς ἄ...ος, τέλιος Θ(εό)σ...	3. Ἀρηκλος: γῶνους ἐκ γόν(νου) κατελθῶν γῶνος γῶνου ἐπὶ μήτ-ρ(ας) οἰκήσῃ θέλων
3. Ὁ Δῶν ὁ τρισμέγιστος εἶπεν· ὁ θεός ἐστι νοῦς καὶ λόγος καὶ πνεῦμα. καὶ ὁ λόγος σαρκωθείς ἐκ τοῦ πατρος πάντα ἄνθρωπον ῥύσεται τῆς ἀλογίας τῆς πικρᾶς καὶ τὸν διάβολον καταργήσει καὶ δώσει βάπτισμα μετανοίας τῷ λαῷ αὐτοῦ καὶ μακάριος, ὅστις (ἂν) ἀκούσῃ αὐτοῦ.	3. Πιβογώρας: ὁ θεός ἐστι νοῦς καὶ λόγος καὶ πνεῦμα. καὶ ὁ λό-γος σαρκωθείς ἐκ τοῦ πατρος.	3. Πηθγορα: ὁ θεός ἐστ(ῖν) νοῦς κα(ι) λό-γος κα(ι) πν...α. κα(ι) ὁ λόγο(ς) σαρκῶθῃς ἐκ τοῦ π(ατ)ρος.	4. Οδωνέριστος: ὁ θεός ἐστῇ νοῦ(ς) κ(αι) λόγος κ(αι) πν(ευμ)α κ(αι) ὁ λόγος σαρκῶ-θεν ἐκ τοῦ π(ατ)ρός πάντα ἄν(θρωπ)ον. 5. Ἀριστοφάνης: κ(αι) δόσι βάπτισμὰ μετανί(α)ς τῷ λαῷ αὐτοῦ κ(αι) μακά-ριος, ὡστη(ς) ἄ(ν) ἀκούσι αὐτῷ.
4. Κλεομήδης εἶπεν· ὁ τὸν οὐρανὸν τανύσας καὶ τὴν γῆν ἐπὶ ὑδάτων ἐδράσας ἐσύτερον γεννᾶται ἐξ ἀχράντου Μαρίας τῆς παρθένου· καὶ λαμβάνει σάρκα ἐξ αὐτῆς καὶ γίνεται ἄνθρωπος τέλειος, ὁ τοῦ παντός ποιητής· καὶ τὸν θάνατον πατήσας καὶ τὸν διάβολον καταρ-γήσας ζωὴν δωρήσει τῷ κόσμῳ.	4. Κλεάνθης: ὁ τὸν οὐρανὸν τανύσας καὶ τὴν γῆν ἐπὶ ὑδάτων ἐδράσας ἐσύτερον γεννᾶται ἐξ ἀχράντου Μαρίας τῆς παρθένου.	4. Λισιτις: ὁ τῷ οὐρα-νὸν τανῶσαῖ καὶ τὴν γῆν ἡπὶ ...να(?) ...ρά-σας ἐσύτερι ...ᾶτε ἐξ ἀχράντου Μαρίας.	6. Κλεομίαν: ὁ τὸν οὐραν(όν) τέ(?) τανῶς κ(αι) τ(ὴν) γῆν ἐπὶ ὑδάτων ἐδράσας ἐσ-(ύ)σηστερῶν γεν(ν)α-ται...
5. Πλάτων ὁ μεγαλῶνυμος εἶπεν· θεός ἦν μὲν αἶι καὶ ἔστιν καὶ ἔσται οὔτε ἀρξάμενος οὔτε παυσάμενος. ὁ δὲ υἱὸς αὐτοῦ ὁ Χριστὸς μέλλει γεννηθῆναι ἐκ παρθένου Μαρίας καὶ πιστεῦω εἰς αὐτόν.	5. Πλάτων: θεός ἦν μὲν αἶι καὶ ἔστιν καὶ ἔσται οὔτε ἀρξάμε-νος οὔτε παυσάμενον. 6. Διαλίδ(?): ὁ Χ(ρι-στό)ς μέλλει γεννη-θῆναι ἐκ παρθένου Μαρίας καὶ πιστεῦω εἰς αὐτόν	5. Πλάτων: θεός ἦν μὲν αἶι κ(αι) ἔστιν κ(αι) ἔσται οὔτε ἀρξά-μενος οὔτε παυσάμε-νος. 6. Ζηαλῆνης: ὁ Χ(ρι-στό)ς μέλλει γενη-θῆναι(?) ἐχ π(α)ρθέν... Μαρίας ... πηστε(ύ)ο ηεν(?) ...	7. Πλάτων: θεός ἦν μὲν αἶι κ(αι) ἔς(τιν) κ(αι) ἔσται οὔτε ἀρ-ξάμενος οὔτε παυσά-μενος. 8. Σιβυλλα: ὁ δὲ υἱὸς αὐτοῦ ὁ Χ(ριστό)ς μέ-λλ(λε)ι γενιθῆναι ἐκ(κ) παρθένου Μαρίας(ς) κ(αι) πιστεῦω (ε)ἰς

ἐπὶ δὲ εὐσεβοῦς βασιλέως πάλιν ὄψει με, ἤλιε. τὸν δε ναὸς τοῦ Ἀπόλλωνος καταργήσει καὶ κληθήσεται εἰς τὸ ὄνομα τῆς μητρὸς αὐτοῦ Μαρίας.			αὐτῶν. 9. Γαλινος: ἐπὶ δὲ εὐ- σεβοῦς βασιλέως πά- λιν) ὄψιν μεν, ἰλιε, τὴν δε ναὸν τοῦ Ἀπ- (?)ε(?)ῶνος καταργι- σα(σ)α(ν) (?)...
6. Ἀριστοτέλης εἶπεν· ἐν ταῖς ἡμέραις ἐκείναις φῶς τῆς ἁγίας τριάδος λάμψει ἐπὶ πᾶσαν τὴν κτίσιν καὶ τὰ χειροποίητα εἰδῶλα καὶ κωφὰ καὶ ἀναίσθητα, ἃ προσκυνοῦσι τὰ τῶν Ἑλλήνων γένη ὡς θεοὺς, ἀφανίσει αὐτὰ εἰς τέλος, καὶ τὸ ὄνομα αὐτοῦ αὐξυνθήσεται καὶ τιμηθήσεται παρὰ βασιλέων καὶ μεγιστάνων ἐφ' ὅλην τὴν οἰκουμένην. Καὶ δώδεκα καὶ ἑβδομήκοντα στήσει κριτὰς καὶ διδασκάλους ἐπὶ πᾶσαν τὴν γῆν. αὐτὸς μετὰ τὸ παθεῖν καὶ ἀναστῆναι ἀναληφθήσεται καὶ ἐκ δεξιῶν τοῦ πατρὸς καθεσθεῖς πάλιν ἔρχεται κρίναι ζῶντας καὶ νεκρούς· καὶ αποδώσει ἐκάστω κατὰ τὰ ἔργα αὐτοῦ.	7. Ἀριστοτέλης: φῶς τῆς ἁγίας τριάδος λάμψει ἐπὶ πᾶσαν τὴν κτίσιν. (Fig. 2) 8. Σωκράτης: καὶ τὸ ὄνομα αὐτοῦ αὐξυνθήσεται καὶ τι- μηθήσεται παρὰ βα- σιλέων καὶ μεγιστάνων ἐφ' ὅλην τὴν οἰ- κουμένην. 9. Γαλινος: καὶ(...)πάλιν ἔρχεται κρίναι ζῶντας καὶ νεκρούς καὶ αποδώσει ἐκάστω κατὰ τὰ ἔργα αὐτοῦ. (Fig. 2)	7. Ἀριστοτέλης: φῶς τῆς ἁγί(α)ς τριάδος λάμψη(?) ἐπὶ πᾶσαν τὴν κτίσι ... κ(αὶ) τὰ χειροποίητα ἡδῶλα ... (κω)φα ...αντ(?) ... 8. Σωκράτης: κα(ι) τὸ ὄνομα αὐτοῦ αὐξηθήσετε... τι- μηθή(σε)τε <u>υπο</u> (?) παντον(?) ... ἐφ' ὅλην τὴν οἰκουμένην. 9. Γαλιν: κε(?) πάλιν ἔρχεστε κρηνε ζωντας κ(αι) νεκρούς κ(αι) (α)ποδοσι ἐκάστο κα-τὰ (τὰ) ἔργα αὐτοῦ.	10. Ἀριστοτέλης: ἐν ταῖς ἡμέραις ἐκείναις φῶς τῆς ἁγί(α)ς τρι-άδος λάμψη ἐπὶ πᾶσαν τ(ην) κτίσιν.
7. Τέλος δὲ πάντων Ὅμηρος εἶπεν· ἥξει πρὸς ἡμᾶς ὅψε γῆς ἄναξ πόλου καὶ σὰρξ φανείται δίχα τινὸς σφάλματος· καὶ λαμβάνει σάρκα ἀπὸ Ἑβραΐδος παρθένου· καὶ καλέσουσιν αὐτὸν ἄφεσιν καὶ ἀγ-αλλίασιν· καὶ σταυρωθήσεται ἀπὸ ἀπίστου γένους τῶν Ἑβραίων, καὶ μακάριοι οἱ ἀκούοντες αὐτοῦ. οὐαὶ	10. Ὅμηρος: ἥξει πρὸς ἡμᾶς ὅψε γῆς ἄναξ πόλου καὶ σὰρξ φανείται δίχα τινὸς σφάλματος. (Fig. 3) 11. Σόλων: καὶ λαμ- βάνει σάρκα ἀπὸ Ἑβ- ραΐδος παρθένου· καὶ καλέσουσιν αὐτὸν ἄφεσιν καὶ ἀγαλλία- σιν. 12. Σιβύλλα: Καὶ σταυρωθήσεται ἀπὸ	10. Ὅμηρος: Ηαι(?) πρὸς ἡμᾶς ὅψε γῆς ἄναξ πόλου κ(αι) ... φανοῖται δηχα τινὸς σφ(ά)λμα(τος). 11. Σόλων: κ(αι) λαμ- βάνι σάρκα ἀπὸ Ἑβ- ραῖα παρθένου κ(αι) καλέσουσιν αὐτὸν ἄφεσιν κε(?) ἀγαλία- σιν. 12. Σημβίλας: Κε στ(αυ)ρωθήσεται ἀπὸ	11. Ὁκύαρος: ἥξ(ε)ι πρὸς) ἡμᾶς ὡσαι τη(ς) ἄναξ ἰλου(?) κ(αι) σάρκα φανίτε δι-χέ ...νω...ε... (σφ)ά- λαμπτος. 12. Σοκράτης: κ(αι) λαμβάνι σάρκα ἀπὸ Ἑριε(?) αν(?) παρ- θένου κ(αι)...στ(αυ)- ρωθύσεται ...καὶ μα- κάρη... οἱ (η)... (?)... ακού(ν)ταις αὐτ(ου)...

δέ, οἱ μὴ ἀκούοντες . (...)	Ἑβραίων ἀπίστον... καὶ μακάριοι οἱ ἀκού-οντες αὐτοῦ.	Ἑβρεῶν ἀπίστον ...κ(αὶ) μακάρι(α) υ(?) ἀκούοντες αὐτοῦ χ(?) ... δέ(ν) οἱ μὴ ἀκούον-τες .	
-----------------------------	--	---	--



Fig. 2. Aristotel și Galinos. Fragment din fresca *Arborele lui Iesei* a Trapezei Lavrei athonite (1535 sau 1536).

Datarea relativ târzie (secolele XVI – XVII) a codexurilor conservate până în prezent²⁵ și forma extrem de dezvoltată a profețiilor celor Șapte Filosofi – formă inexistentă în cele mai timpurii culegeri bizantine cu spusele ale Anticilor – par să certifice proveniența relativ târzie a protografului manuscriselor redacției δ. De aici rezultă imposibilitatea de a considera spusele filosofilor din compoziția *Arborele lui Iesei* de la trapeza Lavrei athonite în calitate de model pentru „spusele” înțelepților din Moldova secolului al XVI-lea. Multe din „spusele” acestor înțelepți – deși sunt ortografiate în slavonă – provin, în ultimă instanță, din surse grecești ce aparțin unor grupuri de manuscrise cuprinzând redacții cu mult mai vechi decât redacția δ. În favoarea acestei constatări pledează și absența, aproape totală, a similitudinilor dintre conținutul profețiilor din Moldova și a celor de la trapeza Lavrei athonite.

²⁵ Vezi: Hartmut Erbse, *op. cit.*, p. 97.



Fig. 3. Omiros. Fragment din fresca *Arborele lui Iesei* a Trapezei Lavrei athonite (1535 sau 1536).

Cel mai numeros grup de monumente și de manuscrise s-a dovedit a fi cel în care selecția de „spuse” a înțelepților Antichității ține de așa-numita redacție μ . Într-o anumită măsură acest lucru se datorează faptului că această redacție permitea o emancipare mai mare în raport cu motivul *Rădăcinii (Arborelui) lui Iesei*. Miltiadis Miltos Garidis considera că „disocierea imaginii filosofilor păgâni de imaginea *Arborelui lui Iesei* – disociere care s-a produs în frescele de la Sf. Nicolae Spanos (Fig. 6) a mănăstirii Filantropinon (de lângă orașul Ianina, Epir) – reflectă ideile umaniste ale Renașterii (care pătrundeau în Epir din Italia – *n.n., C.C.*)”²⁶. Unele detalii din vestimentația filosofilor pictați la Filantropinon trădează, de asemenea, influența italiană. Aceasta se referă atât la nasturii specifici ai cămășii lui Tucidide, cât și la turbanele exotice orientale pe care le poartă pe cap Plutarh, Apollonios și Aristotel. Un astfel de turban exotic găsim și în imaginea înțeleptului oriental din celebrul tablou al lui Giorgione „Cei trei filosofi” (Viena, Kunsthistorisches Museum)²⁷.

²⁶ Miltiadis Miltos Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, ed. C. Spanos, Librairie des amis des livres, 1989, p.181.

²⁷ Referitor la acest tablou al lui Giorgione vezi capitolul „Despre cei Trei Filosofi” în cartea: Salvatore Setis, „*Furtuna*” interpretată. Giorgione, comitenții, subiectul, București, 1982, p. 40–72. Tot acolo, la p. 66–72 figurează și o amplă bibliografie a subiectului dat.



Fig. 4. Fragment din fresca *Arborele lui Iesei*. Biserica Nașterea Domnului din Arbanasi (1681).



Fig. 5. Fragment din fresca *Arborele lui Iesei*. Trapeza mănăstirii Bačkovo (1623).



Fig. 6. *Înțelepții Antichității*. Frescă a bisericii Sf. Nicolae Spanos a mănăstirii Filantropinon de lângă orașul Ianina, Epir (Cca. 1560).

Inscripția ce încununează imaginea înțelepților Antichității reprezentați în nartexul bisericii Sf. Nicolae Spanos, numele acestor Șapte filosofi (Platon, Apollonios, Solon, Aristotel, Plutarh, Tucidide, Chilon) și adresarea către filosofi de pe filactera lui Tucidide ne permit să identificăm tipul de culegere ce a servit drept model zugravilor de la Filantropinon. Este vorba de selecția de „spuse” ale înțelepților Antichității care (conform clasificării lui Hartmut Erbse) ține de așa-numita redacție μ ²⁸. Acestei redacții îi sunt tributare și selecțiile de spuse ale anticilor din următoarele manuscrise: cod. Monac. gr. 524 (sec. XIV), cod. Oxon. Barocc. 10 (sec. XIV–XV), cod. Oxon. Barocc. 48 (sec. XV), cod. Paris. gr. 2600 (sec. XV), cod. Paris. gr. 2594 (sec. XV), cod. Monac. gr. 507 (sec. XIV–XV)²⁹. Trebuie accentuat faptul că redacția μ a fost cea mai răspândită în literatura profetică post-bizantină de expresie greacă și a servit drept sursă celebrei *Cărți de pictură* a lui Dionisie din Furna. Dar, spre deosebire de textul capitolului 135 al părții a 2-a a cărții lui Dionisie³⁰, în frescele de la Filantropinon redacția profețiilor înțelepților este mai completă și mai apropiată de protograful inițial al manuscriselor grupului μ . Astfel, adresarea lui Tucidide către filosofi („Ὁ φιλόσοφος ἀμυήτοις τὰ θεῖα μυστήρια λέγειν...”, „O, filosofilor, a spune vouă Dumnezeieștile taine cu nechibzuire...”) ³¹, ortografiată pe filactera pictată la Filantropinon nu figurează în *Cartea de pictură* a lui Dionisie. Același lucru se poate spune și despre inscripția referitoare la cei Șapte Filosofi, ce încununează registrul de sus al frescei din nartexul bisericii Sf. Nicolae Spanos a mănăstirii epirote (Fig. 6): în manuscrisele de redacție μ textul acestei inscripții deschide primul alineat al paragrafului dedicat profețiilor înțelepților Antichității³², pe când în erminia lui Dionisie el lipsește completamente. Judecând după componența nominală a înțelepților Antichității reprezentați și după fragmentele de texte conservate pe filacterele lor, redacția profețiilor filosofilor de la Sf. Nicolae Spanos nu a suportat nici un fel de modificări în raport cu textul protografului manuscriselor de redacție μ . Activând cu aproximativ un secol și jumătate mai devreme decât Dionisie, zugravii de la Filantropinon nu au admis, practic, nici un fel de completări sau abrevieri ale textului luat drept model. Merită să notăm faptul că și fragmentul – deja amintit – cu „spuse” ale anticilor din actualul manuscris TA – 35 (colecția Muzeului Benaki), publicat de către Vasile Grecu după participarea din 1930 la Congresul de bizantinologie de la Atena, ține tot de redacția μ . Același lucru se poate spune și referitor la traducerile vechi românești conținute în manuscrisele nr. 1283, nr. 4206 și nr. 1795 – toate de început de secol XIX – din fondul de carte rară al Bibliotecii Academiei Române. Pentru a ne convinge de fidelitatea traducerilor și pentru a vedea mai bine modificările aplicate de Dionisie din Furna protografului manuscriselor de redacție μ , este suficient să comparăm textele reproduse în tabelul de mai jos:

²⁸ Vezi: Hartmut Erbse, *Fragmente...*, p. 71–87 și p. 216–217.

²⁹ *Ibidem*, p. 216–217.

³⁰ Vezi traducerea românească în: Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 125–126.

³¹ Konstantinos Spetsieris, *Εἰκόνες Ἑλλήνων φιλοσόφων εἰς ἐκκλησίαις*, în: „Ἐπιστημονικὴ ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου”, Ἀθηνῶν, 2 Σέριε, XIV, 1963/1964, p. 411; Traducerea românească a fost preluată din: Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină. Introducere și ediție critică a versiunilor românești atât după redacțiunea lui Dionisie din Furna, tradusă la 1805 de arhimandritul Macarie, cât și după alte redacțiuni mai vechi traduceri anonime*, Cernăuți, Tiparul „Glasul Bucovinei”, 1936, p. 361.

³² Vezi, Hartmut Erbse, *Fragmente...*, p. 216.

<i>Profețiile înțelepților Antichității din manuscrisele de redacție μ (conform clasificării lui Hartmut Erbse)</i>	Traducerile românești din secolul al XIX-lea (manuscrisele nr. 1283, nr. 4206 și nr. 1795 ale Bibliotecii Academiei Române – după Vasile Grecu)	Traducerea actuală românească a capitolului 135 ale părții a doua a <i>Erminiei</i> lui Dionisie din Furna (trad. Smaranda Bratu Stati și Șerban Stati)
<i>Προφητείας ἑπτὰ Ἑλλήνων σοφῶν περὶ τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ.</i>	<i>Graiurile de mai nainte spuse ale acelor Șapte Filosofi elinești pentru Dumnezeiasca înviare a lui Hristos și Dumnezeu.</i>	<i>Înțelepții greci ce proorocituau întruparea lui Hristos.</i>
Ἑπτὰ τῶν Ἑλλήνων σοφοὶ ἐν δόμῳ τινὶ τῶν Ἀθηναίων πρὸς ἀλλήλους συνεδρίασαντες λόγον σοφώτατον καὶ ἀπόρρητον κεκινήκασιν· καὶ ἦν ὁ λόγος οὗτος· ἐκφαντορία καὶ πρόρρησις περὶ τῆς ἐνσάρκου οἰκονομίας τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ. ὧν τὰ ὀνόματα εἰσὶ ταῦτα· Ἀπολλώνιος, Σόλων, Θουκυδίδης, Πλούταρχος, Ἀριστοτέλης, Πλάτων, Χίλων ὁ φιλόλογος.	Șapte filosofi într-o casă oarecare a Athineilor adunându-se între dânsii s-au pornit a spune un cuvânt prea înțelept și negrăit. Și era cuvântul acesta din gâcituri și din nedomerire pentru venirea (?) lui Hristos Dumnezeului nostru. Și cel mai întâiu era Apolon, al doilea Solon, al treilea Thukidid, al patrulea Platon, al cincilea Plutarh, al șaselea Aristotel și al șaptelea Chilon filosoful, care se chiamă și fololog (sic! – <i>n.n.</i> , <i>C.C.</i>) adecă iubitoriu de cuvânt.	
1. Καὶ οἱ μὲν ἕξ φιλόσοφοι πρὸς τὸν Ἀπολλώνιον εἶπον· προφήτευσον ἡμῖν ὦ Φοῖβε προφήτᾳ· τίνος ἄρα ἔσται ὁ δόμος οὗτος; Πρὸς οὓς Ἀπολλώνιος ἔφη· ὅσα μὲν ὦ ἄνδρες, πρὸς ἀρετὴν καὶ κόσμον ὀρώρε, καὶ ὑμεῖς ἔγνωτε· πλὴν ἐγὼ ἐφετμεύω ἐν τρισὶν ἑνὰ μόνον ὑψημέδοντα θεόν· οὗ λόγος ἀφθιτος ἐν ἀδαεὶ κόρη ἔγκυος ἔσται· οὗτος γὰρ ὡς τόξον πυρφόρον ἴσως διαδραμεῖται καὶ κόσμον ἅπαντα ζωγρήσει καὶ τῷ πατρὶ προσάξει δῶρον· ἔσται δ' οὗτος ὁ δόμος Μαρίας, οὕτω γὰρ καλεῖται τὸ ὄνομα αὐτῆς. Πρὸς ὃν τις τῶν θυηπόλων ἀποκριθεὶς ἔφη· ψεύδῃ ὦ Ἀπολλώνιε· ὁ δὲ πρὸς αὐτὸν ἔφη· οὐ μα τὸν ἐν στέρνοις ἐμοῖς σείοντα χαλινὰ μου. οὐ ψεύδομαι.	1. Deci șase filosofi au zis către Apolon: Prooroceste nouă, o lumnatule, a cui iaste casa aceasta? Către carii Apolon a răspuns: Deci, o bărbaților, învățături de bunătăți și de podoabă vă văz și pre voi că știți. Însă eu vestesc în trei pre unul numai Dumnezeu dintru înălțime, al cărui cuvânt iaste fără de moarte, pre unul fecioara naște fără de stricăciune. Căci acesta ca o săgeată purtătoare de foc poate veni și toată lumea va vâna și o va duce tatălui dar. Deci, casa acestuia iaste Maria, căci așa se cheamă numele acesteia. Cătră carele au răspuns zicând: Minți, o Apolonie! Iară el mai cu cumprire mergând cătră dânsul a zis: Nu din sine-mi, ci din întărirea virtuții mele, se clătesc opritorile (?), nu minți!	1. Apolonius, bătrân cu barba lungă și despicață, cu năframă pe cap, zicând pe un sul: „Eu vestesc într-o treime un singur Dumnezeu împărășind peste toate. Cuvântul lui nepătruns se va zămisli în pântec de fecioară; asemenea unui arc din care țâșnește focul, el va străbate iute văzduhul; va cuprinde întreaga făptură și-l va duce tatălui în dar”.
2. Ἀπεκρίθη δὲ Σόλων καὶ ἔφη· καὶ ἐγὼ ὑμῖν, ὦ φιλόσοφοι, λέγω· ὅτι οὐδέ ποτέ τις ἐπὶ τὴν πολυσχεδῆ ταύτην ἐλάσειε γῆν καὶ δίχα σφάλματος γενήσεται σάρξ·	2. Al doilea Solon, răspunzând a zis: Și eu, o filosofilor, vă zic că odinioară oarecare va veni pre acest pământ de multe izvoade și fără de greșală se va face trup, cu	2. Solon din Atena, bătrân cu barba rotundă, zicând: „Când El veni-va pe acest pământ, supus schimbărilor, carnea însăși fi-va fără de prihană; neobosită fi-va

ἀκαμάτοις δὲ Θεότητος ὅροις ἀνιάτων παθῶν λύσει φθοράν. Καὶ τούτῳ φθόνος γενήσεται ἐξ ἀπίστου λαοῦ· καὶ πρὸς ὕψος κρεμασθήσεται ὡς θανάτου κατὰδικος καὶ πάντα πράως πείσεται ἐκὼν φέρειν.	Dumnezeire fără de pregetare; Și pătimind va sfârâma hotarul cel fără de vindecare al stricăciunii; și aceasta se va face din pizma necredinciosului norod, și spre înălțime se va spânzura și către toate cu blândeță se va pleca de voie pătimind.	ținta Dumnezeirii și nimici-va patimile ce nu se tămăduiesc; El fi-va acoperit de ura unui popor necredincios; din înălțimea unui munte, el va răbda toate de bună voie și cu blândețe”.
3. Πρὸς οὓς καὶ Θουκυδίδης ἔφη· οὐκ ἐφικτὸν ἡμῖν ἔστιν, ὧ φιλόσοφοι, ἀμυήτοις τὰ θεῖα μυστήρια λέγειν· ἢ φανερώς παραθέσθαι, πλὴν τῷ νοῖ ἀκούσατέ μου· ἦν μὲν Θεὸς φῶς νοερὸν ἐκ φωτὸς νοεροῦ καὶ τούτῳ αἰνεσις καὶ δόξα ἐν τῷ νοῖ· πάντα γὰρ περιέχει ἐκ τούτου εἰς ἓν· οὐ Θεὸς ἕτερος, οὐκ ἄγγελος, οὐ δαίμων, οὐ σοφία, οὐκ οὐσία, ἀλλ’ ἡ μόνος Κύριός ἐστι καὶ δημιουργὸς τῶν πάντων, παντέλειος λόγος, γόνιμος ἐκ γονίμου, αὐτὸς ἐπὶ φύσιν γόνιμον κατελθὼν γόνιμον ὕδωρ ἐποίησεν.	3. Cătră carii și Thukidid a zis: O filosofilor, a spune vouă Dumnezeieștile taine cu nechibzuire, iaste lucru înfri-coșat, sau de a le face arătate; Însă la cei ce înțeleg, ascultați-mă: Iaste dar Dumnezeu lu-mina înțelegătoare și acestuia cântarea cântării, spre a înțelege toate le cuprinde de la acesta întru una, nu alt Dumnezeu, nu înger, nu înțelepciune, nu demon, nu ființă, ci numai Domnul iaste și ziditoriu a tot tuturor, întru tot desăvârșit cuvânt, bun roditoriu din cel bun roditoriu, acesta pogorându-se deasupra firii, a făcut apă de bună rodire.	3. Tucidide, aproape cărunț cu barba despicață în trei, ce zice: „Unul Dumnezeu, lumina sufletului, slava lui; din înțelepciunea lui răsar toate și se împlinesc într-una; nu este alt Dumnezeu, nici înger, nici munte, nici duh, nici făptură, ci numai Domnul Dumnezeul le-a făcut pe toate și Cuvântul lui într-unul, El cel pogorât din belșugul firii în belșugul firii, făcuta apa roditoare”.
4. Ἐφη δὲ πρὸς αὐτοὺς Πλούταρχος· τὸν τῶν ὅλων ὑπέρτατον οὐδὲν αἴτιον προσεπινοεῖται· ὁ λόγος ἐξ αὐτοῦ καὶ οὐκ ἐξ ἄλλου ἐστὶν ὁ λόγος· δέδεικται δὲ σαφῶς, ὅτι Θεοῦ σοφία καὶ λόγος τὸ τέρμα περιέχει τῆς γῆς.	4. Răspunzând și Plutarh, a zis: Celui preste toate făr de covârșire nu se înțelege lângă dânsul nici o pricinuire. Cuvântul din sineși și nu dela altul iaste cuvântul; iar s-a arătat mai cu înțelepciune, că înțelepciunea și cuvântul lui Dumnezeu cuprinde toate marginile pământului.	4. Plutarh, bătrân pleșuv cu barba ascuțită, zicând: „Ființei mai presus de toate nu-i căutați pricina căci numai de la ea vine cuvântul; iar înțelepciunea și Cuvântul Domnului cuprind tot pământul”.
5. Πρὸς οὓς καὶ Ἀριστοτέλης ἔφη· ἀκάματος φύσις Θεοῦ γέννησις· ἐξ αὐτοῦ γὰρ οὐσίωται ὁ αὐτοῦ λόγος.	5. Apoi și Aristotel a zis: Firea nașterii lui Dumnezeu ia-ste fără de trudă, căci dela si-neși se înființează însuși Cu-vântul.	6. Aristotel, bătrân cu barba ca papura, zice: „Facerea Domnului este fără de sfârșit iar Cuvântul pre sine se făcu”.
6. Λέγει δὲ καὶ ὁ Πλάτων· ὁ παλαιὸς νέος καὶ ὁ νέος ἀρ-χαῖος· ὁ πατήρ ἐν τῷ γόνῳ καὶ ὁ γόνος ἐν τῷ πατρί· τὸ ἐν διαιρεῖται εἰς τρία καὶ τὰ τρία εἰς ἓν, ἄσαρκον σαρκικὸν καὶ κινητικόν· γῆ τέτοκε τὸν οὐρανοῦ καὶ γῆς ποιητήν.	6. Și Platon a zis: Cel bătrân tânăr și tânăr bătrân, tatăl în fiul și fiul în tatăl; cel unul se împarte în trei și ceale trei în unul, fără /de trup întrupăcios și născăcios, pământul l-a făcut ceriu și al pământului făcătoriu.	5. Platon, bătrân cu barba lungă și bogată, grăind: „Bătrân cel tânăr și tânăr cel bătrân; tatăl întru fiul și fiul întru tatăl; unul desparte-se în trei iar trei adună-se în unul”.
7. Ἀνοίξας δὲ καὶ ὁ Χίλων τὰ χεῖλη ἔφη· οὗτός ἐστι καθύπερθε οὐρανῶν μεγάλων βεβηκώς, φλογὸς ὑπερβάλλων ἀένναον καὶ πῦρ ἀθάνατον, οὐ τρέμουσιν οὐρανοὶ γαῖά τε καὶ θάλλαττα, βυθὸς Τάρταρος δαίμονες· ἦν δὲ αὐτὸς	7. Deschizând și Chilon buzele, a zis: Acesta iaste mai mare fără de asemănare decât ceriul, izvor neîncetat și foc nemuritoriu, de care se cutre-mură ceriurile, pământul și marea și adâncul cel din Tartar și demonii; Și iaste	7. Filon filologul, bătrân pleșuv, cu barba despicață, zicând: „El, cu belșug de flăcări și-n foc veșnic, plecat-a dincolo de necuprins; iar teamă de el au ceruri și pământ, mare și hău, iad și demoni; că veșnic este și fără

αὐτοπάτωρ ἀπάτωρ τρισόλβιος.	însuși tată, întreit fericit.	de-nceput și preafericit”.
		8. Sofocle, bătrân pleșuv, cu barba despicată în cinci, spunând: „Un Dumnezeu este și fără de început, unul și nealcătuit, ce făcuta cerul și pământul într-odată”.
		9. Tule, regele Egiptului, bătrân cu barbă bogată, zicând: „Tatăl fiu și fiul tată, fără trup și întrupat fosta Dumnezeu dintru început”.
		10. Proorocul Valaam, bătrân cu barba rotundă, cu năframă pe cap, ce zice: „O Stea răsare din Iacov; un toiag se ridică din Israel și va lovi pe căpeteniile Moabului” (<i>Numerii</i> , 24, 17).
		11. Înteapta Proorociță: „Veni-va din cer Regele vremilor, ce judeca-va toți oamenii și toată făptura”.
		12. Alt Întept: „Dintr-o fecioară cununată și fără de prihană, naște-se-va fiul Domnului, unul și fără de început, singurul Dumnezeu și Cuvânt de care se vor teme cerurile și oamenii și înțelepțiile”.

Examinând tabelul de mai sus, observăm că în traduceri românești din secolul al XIX-lea ale manuscriselor originale grecești din grupul μ s-au strecurat câteva greșeli. Astfel, titlul capitolului este tradus extrem de aproximativ. Cuvântul „întrupare” („ἐνσάρκω”) din introducere este înlocuit de cuvântul „venire”, iar numele filosofului Apollonios de la punctul 1 este confundat cu numele zeului Apolon (fapt care generează în textul românesc și diminuarea numărului filosofilor de la șapte la șase!). Adaosul explicativ la numele lui Chilon filologul din introducere („care se chiamă și filolog, adică iubitoriu de cuvinte”) este redactat extrem de stângaci și nu figurează în manuscrisele grecești. În rest însă putem conchide că traduceri românești din secolul al XIX-lea, în pofida limbajului greoi și a multiplelor calchieri din greacă, redau fidel conținutul originalului. Cu mult mai semnificative sunt abrevierile și completările operate originalelor manuscriselor de redacție μ în capitolul 135 al părții a 2-a a *Erminiei* lui Dionisie din Furna. În această *Erminie*, alcătuită în anii ’30 – ’40 ai secolului al XVIII-lea (la o distanță de peste un secol și jumătate de frescele de la Filantropinon!), au fost interpolate și o serie de profeții ale Anticilor din alte culegeri. Astfel, în *Erminia* amintită au mai intrat profețiile lui Sofocle, Tule, Valaam, ale Sivilei și ale „altui Întept”. Întrucât *Cartea de pictură* a călugărului de la Agra (Etolia) era destinată zugravilor, în textul capitolului 135 au fost schițate succint și „portretele” filosofilor.

După frescele de la Filantropinon, pasul următor (spre redacția profețiilor înțelepților elini din *Erminia* lui Dionisie!) a fost făcut în cadrul ansamblului de picturi murale ce decorează paraclisul Maica Domnului Portaitissa al mănăstirii Iviron de la Muntele Athos. Aici, în exonartexul paraclisului sunt reprezentați Thulis, Solon, Chilon, Platon, Aristotel, Sofocle, Tucidide și Plutarh³³. Inscriptiile de pe filacterele lor sunt similare celor din capitolul 135 al cărții lui Dionisie. Observăm că, spre deosebire de protograful manuscriselor redacției μ, la Portaitissa au apărut înțelepții Sofocle și Thulis, iar Apollonios a dispărut. Relevante sunt și „calificativele” numelor Înteptșilor zugrăviți în acest paraclis. Astfel, încă în anul 1923 Nikos A. Bees a

³³ Konstantinos Spetsieris, *Εικόνες Ἑλλήνων φιλοσόφων...*, p. 401–406.

observat că unii înțelepți de la Portaitissa mai poartă câte un „epitet” asociat numelui propriu-zis: Sofocle este numit „Înțeleptul” („ὁ σοφός”), Solon – „Atenianul” („ὁ Ἀθηναῖος”), iar Chilon – „Filologul” („ὁ φιλόλογος”)³⁴. Cu excepția „epitetului” lui Chilon, toate celelalte „epitete” lipsesc în protograful și în manuscrisele mai timpurii de redacție μ. Două dintre aceste „epitete” (cel al lui Solon și al lui Chilon) se regăsesc însă în *Cartea de pictură* a lui Dionisie. Luând în considerație faptul că paraclisul Maica Domnului Portaitissa a fost pictat înainte de anul 1683, iar *Erminia* lui Dionisie a fost redactată cu aproximativ o jumătate de veac mai târziu, rezultă că spre sfârșitul secolului XVII existau redacții grecești mai detaliate (în ceea ce privește caracterizarea filosofilor) decât redacția din protograful manuscriselor grupului „μ”. O astfel de redacție mai detaliată a și fost, probabil, la dispoziția zugravilor de la paraclisul mănăstirii Ivron. Ulterior, peste o jumătate de secol, o redacție similară i-a servit drept model și lui Dionisie din Furna, care în unele locuri a prescurtat-o.

În jumătatea de veac ce a urmat celui de al II-lea Război Mondial, dar mai ales în anii 60–70 ai secolului al XX-lea și la frontiera dintre milenii s-au acumulat noi date referitoare la repertoriul tematic al picturilor murale ortodoxe. Astfel, cercetătorul grec Konstantinos Spetsieris a publicat în revista periodică *Ἐπιστημονικὴ ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου* studiul *Εἰκόνες Ἑλλήνων φιλοσόφων εἰς ἐκκλησίας*, urmat de o *continuare* cu aceeași denumire (vezi: Ἀθηνῶν, 2 Série, Tom XIV, 1963/1964, p. 386–458 și Tom XXIV, 1, 1973–1974, p. 397–436). Aceste studii au fost completate de articolul lui Odisseos Lampsides *Μικρὰ συμβολὴ εἰς τὰς παραστάσεις ἀρχαίων φιλοσόφων εἰς ἐκκλησίας* în care se demonstra identitatea selecției „spuselor” anticilor de la trapeza Lavrei athonite cu selecția operată în cunoscutul manuscris Athos-64³⁵. Mai mult decât atât, s-a dovedit că toate colecțiile de „spuse” ale anticilor – prezentate de Spetsieris în primul său studiu – țin în exclusivitate de redacțiile δ și μ a spuselor înțelepților din manuscrisele grecești studiate anterior de către Hartmut Erbse. Doar ceva mai târziu, în *continuarea* din 1973–1974 la primul său studiu, Spetsieris a prezentat un locaș de cult care conținea spuse ale anticilor similare celor zugrăvite la Cetățuia³⁶, cu alte cuvinte similare redacției τ. Acest locaș s-a dovedit a fi biserica Sf. Nicolae din Țarițani (Tsaritsani)³⁷ – oraș situat în Thessalia, nu departe de Larissa (Fig. 7–8). Înălțat în anul 1615 în cartierul Bubuți al orașului, lăcașul a fost pictat în două reprize: prima – în deceniul ce a urmat construcției edificiului, cea de-a doua – în secolul al XVIII-lea, fiind, posibil, motivată de lucrările de lărgire a spațiului interior prin adăugarea unei galerii ce înconjoară perimetral, dinspre nord, sud și vest vechile spații ale naosului și pronaosului. Astfel, fresca de secol XVII cu imaginea „Arborelui lui Iesei”³⁸ – în registrul inferior al căreia figurează înțelepții Antichității – și care inițial – asemenea frescelor omonime din Moldova – a fost concepută în calitate de pictură murală exterioară, în urma ridicării acestei galerii s-a transformat brusc într-o pictură murală de interior. O particularitate inițial inexplicabilă a selecției de „spuse” ale anticilor – doisprezece la număr – de la Țarițani constă în faptul că aici, la o majoritate din nouă „spuse” preluate din redacția τ s-au mai adăugat încă două – cele ale lui Solon (Fig. 7) și ale lui Tucidite – preluate din redacția μ, ce-a de-a douăsprezecea „spusă” lipsind, întrucât inscripția de pe filacteria lui Thoulis – „regele Egiptului” – este în mare parte ștearsă. Pentru a ne convinge de faptul că – spre deosebire de Cetățuia – la Țarițani spusele lui Solon și ale lui Tucidite nu țin de redacția τ ci aparțin redacției μ este suficient să urmărim următorul tabel:

Redacția τ	Cetățuia	Țarițani	Redacția μ
Solon: 7. Σόλωνος Ἀθηναίου: οὐκ ἐφικτόν μοί ἐστι ταῦτα πρὸς	Solon: ΣΟΛΩΝ Ὁ ἈΘΗΝΑΙΟΣ:	Solon (Fig. 7): ΣΟΛΩΝ Ὁ ἈΘΗΝΑΙΟΣ:	Solon: 2. Ἀπεκρίθη δὲ Σόλων καὶ ἔφη ὁ καὶ γὰρ ὑμῖν, ὦ

³⁴ Nikos A. Bees, *Darstellungen altheidnischer Denker und Autoren in der Kirchenmalerei des Griechen*, în „Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher”, IV, 1923, p. 121.

³⁵ Odisseos Lampsides, *Μικρὰ συμβολὴ εἰς τὰς παραστάσεις ἀρχαίων φιλοσόφων εἰς ἐκκλησίας*, în „Θεολογία”, XLIV (44), 1973, p. 351–353, p. 351–354.

³⁶ Konstantinos Spetsieris, *Εἰκόνες Ἑλλήνων φιλοσόφων...*, Tom XXIV, 1, 1973–1974, p. 397–413.

³⁷ Referitor la biserica Sf. Nicolae din Țarițani a se vedea monografia: Καλλιόπη Φλωρου, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Νικολάου Τσαριτσάνης (1614/5) καὶ ὁ ζωγράφος Ἰωάννης ἱερεὺς ἐξ ἰδίας κομῆς συμβολὴ στη μελέτη τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ α' μισοῦ τοῦ 17ου αἰώνα στὴ βορρεια Θεσσαλία*, Ιωαννίνα, 2016.

³⁸ De pe peretele nordic al bisericii.

ἀμυήτους εἰπεῖν, οὐτε δὲ φανερώς παραθέσθαι, πλὴν τῷ νοῒ ἀκούσατε· ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ κατ' οὐρανὸν βεβηκὼς μεγάλου φλογὸς ὑπερβάλλον, ὃν τρέμουσιν οὐρανοὶ γαῖα τε καὶ θάλαττα, αὐτοπάτωρ, ἀπάτωρ, τρισόλβιος.	‘Ο...Κ ΕΦΙ/ΚΤΟ ΜΟΙ/ ΞΕΣΤΙ ΤΑΥΤΑ / ΠΡΟΣ ΞΑΜΥ/ΗΤΟΥΣ ... ΟΥΤΕ ... ΦΑΝΕΡΩΣ ΠΑ/ΡΑΘΕΜΕΘΑ ...	ΓΕΝΗΣΕΤΑΙ ΣΑΡΞ ΑΚΑΜΑΤΟΙΣ ΔΕ ΘΕΟΤΗΤΟΣ ΞΟΡΟΙΣ ΑΝΙΑΤΩΝ ΠΑΘΩΝ ΛΥΣΕΙ ΦΘΟΡΑΝ.	φιλόσοφοι, λέγω· ὅτι ὁπότε τις ἐπὶ τὴν πολυσχεδὴ ταύτην ἐλάσειε γῆν καὶ δίχα σφάλματος γενήσεται σὰρξ· ἀκαμάτοις δὲ Θεότητος ὅροις ἀνιάτων παθῶν λύσει φθοράν. (...)
Tucidite: 12. Θεουκυδίδου: ἦν μὲν θεὸς φῶς νοερὸν καὶ τοῦτῳ αἰνεσις καὶ δόξα ἐν τῷ νοῒ.	Tucidite: ‘ΕΛΛΗΝ ΘΟΥΚΙΔ: ΞΗΝ ΠΥΡΕΝ (? – C.C.) / ΘΣ ΦΩΣ / ΝΟΕΡΟΝ / ΚΑΙ ΤΟΥΤΩ / ΑΙΝΕΣΙΣ / ΚΑΙ ΔΟΞΑ...N...	Tucidite: ‘ΕΛΛΗΝ ΘΟΥΚΙΔ: ΜΟΝΟΣ ΚΥΡΙΟΣ ΕΞΤΙ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΤΩΝ ΑΠΑΝΤΩΝ, ΠΑΝΤΕΛΕΙΟΣ ΛΟΓΟΣ,	Tucidite: 3. Πρὸς οὓς καὶ Θεουκυδίδης (...) ἦν μὲν Θεὸς φῶς νοερὸν ἐκ φωτος νοεροῦ καὶ τοῦτῳ αἰνεσις καὶ δόξα (...) μόνος Κύριός ἐστι καὶ δημιουργὸς τῶν ἀπάντων, παντέλειος λόγος, (...)



Fig. 7. Începături Iosip (Iudeul), Solon, Ozi și Aristotel. Fragment din fresca Arborele lui Iesei. Biserica Sf. Nicolae din Țărițani (după 1615).



Fig. 8. Înțelepții Ozi, Aristotel, Sivila și Sofocle. Fragment din fresca *Arborele lui Iesei*. Biserica Sf. Nicolae din Țărișani (după 1615).

Prin ce se explică această varietate a redacțiilor de „spuse” de la Țărișani, nemaîntâlnită în selecțiile murale de „profeții” ale anticilor – pictate în limba greacă (!) pe teritoriul Balcanilor, Asiei Mici sau Moldovei –, unde apartenența la o singură redacție – fie ea δ , μ sau τ – este respectată cu strictețe? Afișarea recentă pe internet a facsimilelor unor *cărți de zugrăvie* de epocă premodernă – care sunt diferite în raport cu *erminia* a lui Dionisie din Furna – și publicațiile din ultimii ani ale unor cercetători greci care au studiat, descris și reprodus câteva *manuale de pictură* postbizantină din colecțiile de la Atena sau de la Sfântul Munte, au îmbogățit simțitor și au modificat datele problemei. Or, introducerea în ecuația Cetățuia-Țărișani a două astfel de manuale – este vorba de manuscrisul Add MS 40726³⁹ din colecția Muzeului Britanic (Fig. 9) și de manuscrisul grec nr. 259 păstrat la mănăstirea Sf. Panteleimon de la Muntele Athos⁴⁰ – a facilitat simțitor aflarea răspunsului referitor la selecția eterogenă de „spuse” ale anticilor de la Țărișani.

S-a dovedit că spre deosebire de *miscelane* sau de alte tipuri de culegeri grecești care – în marea lor majoritate – includeau câte o singură selecție de „spuse” (ce ținea, evident, de o unică redacție textuală, fie ea – conform clasificărilor lui Hartmut Erbse – ω , χ , π , μ , δ sau τ), culegerile de „profeții” ale anticilor cuprinse în manualele de pictură mai vechi decât cel al lui Dionisie din Furna pot cumula împreună, în ordine consecutivă, mai multe selecții, ce aparțin unor redacții textuale diferite. Astfel, în manuscrisele manualelor Add MS 40726 de la Muzeul Britanic (sec. XVIII, Fig. 9), nr. 259 (sec. XVII?⁴¹) și nr. 832 (anul 1738⁴²) de

³⁹ Vezi: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_40726 (site consultat pe 3 octombrie 2020) și *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum, 1921-1925*, London 1950, p. 145.

⁴⁰ Κωνσταντίνος Μ. Βαφειάδης, *Εγχειρίδια ζωγραφικής στο βυζάντιο η μαρτυρία του κωδικού Ι. Μ. Παντελεήμονος 259. Έκδοση, κριτικό απόμνημα και σχολιασμός*, Αθήναι, 2017.

⁴¹ Vasile Grecu a presupus că textul acestui manuscris (numerotat greșit 258 în loc de 259!) păstrează în întregime originalul grec al manualului de pictură păstrat doar fragmentar în *Primul manuscris de la Ierusalim*. Vezi Vasile Grecu, *Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină*, în „Codrul Cosminului”, Anul I, 1924, Cernăuți, ed. „Glasul Bucovinei”, 1925, p. 127. După publicarea de către Konstantinos M. Vafeiades în anul 2017 a acestei erminii de la Mănăstirea Panteleimon a devenit clar că situația este mult mai complicată, textul erminiei fiind în mare măsură diferit față de textul *Primului manuscris de la Ierusalim*. Cât privește manuscrisul nr. 258 de la aceeași mănăstire, în opinia eruditului grec Spiridonos P. Lambros el aparține secolului al XVIII-lea și conține textul integral al *Erminiei* lui Dionisie din Furna. Vezi: Spiridonos P. Lambros, *Catalogue of the greek manuscripts on Mount Athos*, Vol. II, Cambridge, 1900, p. 342, nr. 5765 (258).

la mănăstirea Panteleimon a Muntelui Athos și nr. TA-35 de la Muzeul Benaki din Atena (sec. XVIII–XIX), ambele redacții τ și μ de „spuse” ale anticilor sunt amplasate continuu, pe aceleași pagini ale manuscriselor. De aici rezultă că pictorii de la Țarițani, care – spre deosebire de cei de la Cetățuia – aveau de optat pentru douăsprezece (și nu doar pentru opt!) „spuse”, au ales să varieze selecția, înlocuind două „spuse” ce țin de redacția τ cu alte două spuse ce țin de redacția μ, – redacție – situată în proximitatea imediată, în alineatele ce urmează pe aceleași pagini ale manualelor de pictură.

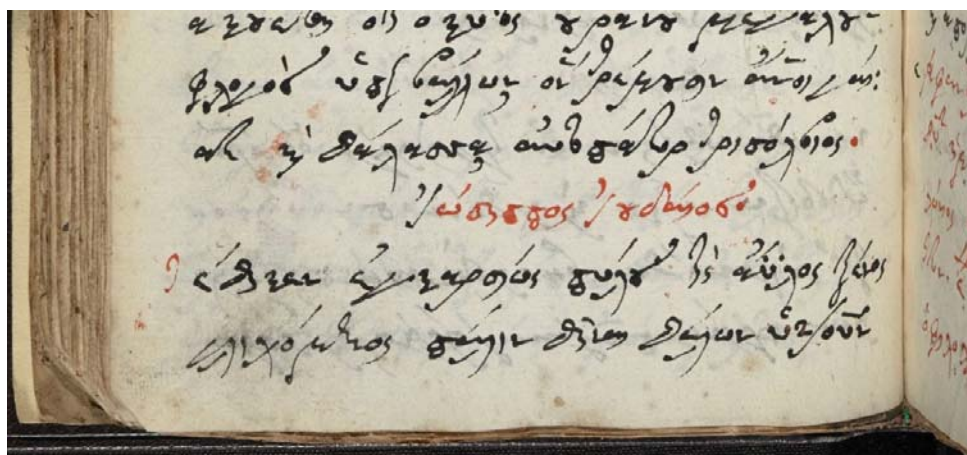


Fig. 9. Numele și textul „spusei” lui Iosif Iudeul (Flaviu) de pe fila 45v din manuscrisul „manualului” de zugrăvie Add MS 40726 (sec. XVIII, colecția Muzeului Britanic).

Anexă

**Ordinea „spuselor” înțelepților Antichității de la Cetățuia și Țarițani
și din manuscrisele grecești ce conțin așa-numita redacție τ**

	Cod. Athen. gr. 373, sec. XV, f. 145v-147v	Spusele înțelepților de la Cetățuia	Spusele înțelepților de la Țarițani	Cod. Athous nr. 259 (de la mănăstirea Panteleimon) f. 31v – 33r	Cod. Benaki TA-35	Cod. Add MS 40726 (de la Muzeul Britanic) f. 45r – 46r + f. 47r
Thoulis	1	-	1	1	1	1
Don	2	-	2	2	2	2 (Hermes!)
Apollon	3		3	3 (Polon o Fibos!)	3 (Polon o Fibos!)	3 (Polon o Fibos!)
Sibila a) b)	- 4	- 1	- 10	- 4 (împărăteasa Etiopiei!)	- 4	- 4
Platon	5	7	4	6 (mormântul lui Platon!)	5 (mormântul)	5 (mormântul)

⁴² Acest manuscris datează din anul 1738 și este cel mai vechi manuscris care conține această redacție a manualului.

Plutarh	6	6	5	5	6	(12 - din altă redacție la altă pagină)
Solon	7	8	7	7	7	6
Iosif Iudeul	8	5	6	8	8	7
Ozia	9	-	8	9	9	8
Aristotel	10	4	9	10	10	9
Sofole	11	2	11	11	11	10
Thucidid	12	3	12	12	12	11

MATEI, UN ZUGRAV MOLDOVEAN DE LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XVIII-LEA*

de MARINA SABADOS

Résumé : L'article se propose d'identifier la personnalité artistique d'un zôgraphe d'icônes et d'iconostases, à partir de l'icône patronale Présentation de la Vierge au Temple de l'iconostase de l'ancienne église en bois de Putna (dép. de Suceava), signée et datée en 1760, lui attribuant par conséquent la peinture de toute une iconostase inédite trouvée dans une autre église en bois à Ciolpani (dép. de Bacău), dont l'icône royale du Sauveur est aussi signée et datée, cette fois-ci en 1763.

Si on connaît le commanditaire de l'icône patronale de l'église en bois de Putna, l'hégoumène Vartolomei Mazereanu, et son goût artistique pour la peinture d'icônes russes et ruthènes, en ce qui concerne l'iconostase de Ciolpani, récemment apportée dans l'église en bois restaurée aux années 2000, on n'en connaît ni le commanditaire ni même sa place d'origine (on connaît seulement le vocable de l'église d'origine, d'après l'icône royale de l'extrémité droite, Saints Pierre et Paul). Tout de même, dans les deux cas, on ne saurait négliger la manière de la peinture ukrainienne qui caractérise l'œuvre du zôgraphe Matthieu au sujet des icônes royales. Cette remarque est renforcée par le thème iconographique de l'icône au-dessous de l'icône royale de l'extrémité gauche, Saint Joannice le Grand, qui représente les deux fondateurs de la Laure des Grottes de Kiev, les saints Antoine Petchersky et Théodose Petchersky. Ces particularités permettent d'avancer l'hypothèse qui attribue l'éducation de ce zôgraphe dans un des ateliers ruthènes, même de Kiev. Quant aux icônes des fêtes, de la Grande Déisis et des prophètes, celles-ci restent ancrées dans la tradition post-byzantine, ce qui confirme l'appartenance de Matthieu à l'école moldave de peinture.

Keywords: icon, iconostasis, wooden church, Moldavian icon painting, Ukrainian icon painting.

În *Testamentul* său din 1 ianuarie 1779,¹ arhimandritul Vartolomei Mazereanu, egumen al mănăstirii Putna și stimat cărturar, afirma, în subcapitolul „Cele ce amă făcută întâi la mănăstire veche” (biserica de lemn, cunoscută îndeobște ca „Biserica lui Dragoș”, adusă de Ștefan cel Mare de la Volovăț la Putna în 1468, pe când construia mănăstirea care avea să devină necropolă): „Amă făcută capetiasmă în beserică însă nu numai cu a mé cheltueală, ci și cu milostenie²”. Vartolomei Mazereanu avea, într-adevăr, importante contribuții la biserica lui Dragoș din Putna, între care mărirea construcției, prin adăugarea unor abside laterale, și probabil a pronaosului, modificări realizate în 1778, după cum se afirmă într-un act din 1853, aflat în arhiva parohiei putnene³. În același act se subînțelege că și catapeteasma din biserică s-ar fi înnoit în 1778. În *Testamentul* său însă, Vartolomei Mazereanu nu precizase când se făcuseră modificările la biserica de lemn, lăsând să se înțeleagă că înnoirea iconostasului a premers construcțiilor la biserică, întrucât mențiunea despre iconostas se află înaintea celei referitoare la adăugarea absidelor⁴.

Într-adevăr, înnoirea tâmplei „Bisericii lui Dragoș” de la Putna (Fig. 1) s-a făcut cu 18 ani mai devreme decât modificările la construcție, și anume în 1760, după cum atestă patru inscripții pictate pe iconostas, însemnări care ne fac cunoscute și numele celor patru zugravi care au lucrat aici: contribuția cea mai consistentă a avut-o, se pare, zugravul Gheorghe, semnat pe coronament, la baza celor patru grupuri de proroci – „Gheorghie zugrav, 7269, 69 mart<ie>, 18” (= 1761)⁵; „Ioană zugr<av> 1760” apare pe două dintre

* Articolul dezvoltă textul comunicării prezentate la sesiunea anuală a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, București, din 3 noiembrie 2016. Autorii imaginilor: Sorin Chițu (fig. 1–5), Cornel Miftode (fig. 6), Marina Sabados (fig. 7–25), monah Timotei Tiron (fig. 26).

¹ Dimitrie Dan, *Arhimandritul Vartolomei Măzereanu*, în „Analele Academiei Române”, seria II, tom XXXIII, 1910–1911, Mem. Sect. Literare, p. 243–321, ref. p. 298–305.

² *Ibidem*, p. 303.

³ *Ibidem*, Anexa V, p. 317–318.

⁴ *Ibidem*, p. 303: „4). Amă scosă de amândoa părțile strane la beserică.”

⁵ Zugravul Gheorghe a pictat probabil icoanele prăznicare, apostolii și profeții.

icoanele împărătești, *Maica Domnului cu Pruncul* și *Sfântul Nicolae*, (Fig. 2–3) „Anton zugr<av> 1760” se semnează pe icoana împărătească a lui *Iisus Hristos* (Fig. 4), în sfârșit, „Mathei zugr<av> 1760” a făcut icoana de hram, *Intrarea Maicii Domnului în Biserică* (Fig. 5)⁶. Este dificil să găsim o explicație a faptului că arhimandritul Vartolomei Mazereanu – egumen al mănăstirii Putna în perioada 1757–1768, cu unele întreruperi,⁷ – a angajat nu mai puțin de patru pictori să realizeze tâmpla bisericii „lui Dragoș”, dar, oricum, nu acesta este scopul acestei prezentări, ci analiza operei zugravului Matei care pictase la Putna icoana de hram *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*.



Fig. 1. Mănăstirea Putna, biserica de lemn. Iconostas, cca 1760.

⁶ Victor Brătulescu, *Însemnări. Icoane din biserica veche de lemn – Putna*, în „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, an XLIV (1968), nr. 5–6, p. 325–326, ref. p. 326, menționează doar pe Ioan și Anton zugravi; deși amintește de icoana de hram nu pomenește numele zugravului Matei, semnat aici. Gheorghe Bratiloveanu, Mihai Spănu, *Monumente de arhitectură în lemn din ținutul Sucevei*, București, 1985, p. 61, menționează doar pe Ioan și Anton zugravi. *Sfânta Mănăstire Putna*, Ed. „Mitropolit Iacov Putneanul”, Mănăstirea Putna, 2010, p. 165, n. 10, în subcapitolul „Biserica Dragoș-Vodă”, i-am menționat pe toți cei patru zugravi.

⁷ D. Dan, *Arhimandritul...*, p. 246.



Fig. 2. Ioan zugrav, *Sfântul Nicolae*, icoană împărătească, 1760.



Fig. 3. Ioan zugrav, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească, 1760.



Fig. 4. Anton zugrav, *Iisus Hristos*, icoană împărătească, 1760.



Fig. 5. Matei zugrav, *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*, icoană de hram, 1760.

Numitorul comun al celor patru icoane împărătești din biserica de lemn de la Putna este dat de factura stilistică, evident influențată de pictura rusească, atât în ceea ce privește tipologia prosopografică, cât și prezența elementelor ornamentale de sorginte barocă în decorația tronurilor. Preferința lui Mazereanu pentru acest filon stilistic, de altfel destul de răspândit în nordul Moldovei în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, este atestată de călătoria acestuia la Kiev, în 1757, trimis de mitropolitul Iacov Putneanul pentru aducerea, cu titlu de milostenii, printre altele, a 86 de icoane „a toate praznicile mari și mici preste an⁸...”. Viziunea occidentalizantă, cultivată de peste un secol în ambianța culturală a Colegiului și apoi a Academiei movilene din Kiev, este caracteristică picturii ucrainene, inclusiv celei aparținând comunității ortodoxe, care a iradiat în nordul Moldovei și a fost foarte apreciată aici, în detrimentul picturii post-bizantine, așa cum reiese din notația autorilor inventarului realizat în 1796 la mănăstirea Putna, referitor la icoanele tâmpelii din 1773 a bisericii mari: „Meșterșugul zugrăvelii la 2 [icoane] din cele mari, adică la a hramului și la Ap[o]stolilor, iaste foarte iscusit, la Rosiia lucrate, cu vâpsele bune, iar H[risto]s și toate celelalte icoane a aceștii catapitezmei, meșterșugul iaste grecesc, prost și fără de măsură, dar vâpsele bune”⁹.

Revenind la icoanele împărătești ale tâmpelii bisericii de lemn din Putna, pictate de Ioan, Anton și Matei, constatăm o aparentă unitate stilistică, arta acestor zugravii situându-se între pictura post-bizantină, tradițională, și cea occidentalizantă, de împrumut. Dar dacă zugravii Ioan și Anton aplică rețete învățate „pe de rost”, Matei dovedește că înțelege meșterșugul venit de la ucraineni și acest lucru este vizibil îndeosebi în tratamentul expresiei figurilor, cu modelaje apropiate de tehnica „anvelopei”.

Dacă informația noastră s-ar fi rezumat la cunoașterea iconostasului „Bisericii lui Dragoș” de la Putna, Matei ar fi rămas doar unul dintre numeroșii zugravii cunoscuți printr-o singură operă, valoroasă, promițătoare, dar insuficientă pentru conturarea unui profil de artist. Din fericire, am aflat de un întreg ansamblu pictat de zugravul Matei de la Putna în 1763, un iconostas păstrat într-o altă biserică de lemn, o adevărată bijuterie arhitecturală, la Ciolpani, lângă orașul Buhuși, județul Bacău (Fig. 6). Biserica Sf. Nicolae a fost construită în 1730 de medelnicerul Teodor Cantacuzino¹⁰ și a suferit mai multe prefaceri, printre care adăugarea, probabil în secolul al XIX-lea, a unui pridvor deschis supraînălțat de un turn-clopotniță, prefaceri care au fost înlăturate la restaurarea din anii 2000–2001. Iconostasul pictat de zugravul Matei, identificat prin inscripția de pe icoana împărătească a Mântuitorului (Fig. 7), aflat acum în mica biserică de lemn, a fost însă adus de curând, poate cu ocazia recentei restaurări, căci nu este pomenit într-o fișă monografică a bisericii din 1984¹¹. Investigațiile întreprinse, deocamdată, pentru aflarea locului de origine al acestui iconostas nu au dat rezultate și singurele indicii pe care le avem sunt de ordin iconografic.

Biserica fiind foarte mică, iconostasul zugravului Matei nu a putut fi asamblat în întregime, registrul profeților fiind expus în pronaos, iar registrele praznicarelor și apostolilor fiind parțial rabatate la baza bolții semicirculare a naosului.

Ușile împărătești (Fig. 8), sculptate ajur, desfășoară o decorație de vrejuri de acant care înglobează câte trei medalioane pe fiecare canat. În medalioane sunt înfățișate *mi-corps* persoanele *Bunei Vestiri*, arhanghelul Gavriil și Sfânta Fecioară, și cei patru evangheliști – Luca și Ioan, iar la bază, Matei și Marcu. Pictura a suferit unele intervenții ulterioare. Ușile diaconești prezintă o pictură târzie, probabil de la sfârșitul secolului al XIX-lea sau începutul veacului următor, atestând încă o dată ipoteza conform căreia iconostasele vechi, până spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, nu aveau uși compacte de lemn în dreptul deschiderilor laterale, ci probabil dvere.

Icoanele împărătești din extremități nu aparțin iconostasului original, *Sfântul Ioan Botezătorul* fiind o icoană grecească din 1781 (conform inscripției de la baza icoanei), iar *Sfântul Nicolae* – o icoană de secol XX, amplasată aici pentru a ilustra hramul bisericii din cimitirul mănăstirii Ciolpani. Icoanele împărătești originale din extremitățile iconostasului sunt expuse în pronaos și ele reprezintă pe *Sfântul Ioanichie cel Mare*¹² (Fig. 9) și pe *Sfinții apostoli Petru și Pavel*, cea din urmă ilustrând, evident, hramul bisericii căreia

⁸ Monah Alexie Cojocaru, *Mitropolitul Iacov Putneanul, al doilea ctitor al Mănăstirii Putna*, în „Analele Putnei”, V (2009), nr. 1, p. 265–308, ref. p. 268.

⁹ Idem, *Inventarul de odore și obiecte ale Mănăstirii Putna (1796)*, în „Analele Putnei”, II (2006), nr. 1–2, p. 5–98, ref. p. 7.

¹⁰ Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 190.

¹¹ Dorinel Ichim, *Monumente de arhitectură populară din județul Bacău – Bisericile de lemn*, Ed. Episcopiei Romanului și Hușilor, 1984, p. 55–62, ref. p. 61, fig. 6: „Catapeteasma cea veche a fost repictată în anul 1969 de către pictorul V. Ștefănescu, într-o manieră stângace, lipsită de valențe artistice.” Iconostasul la care ne referim în articol nu prezintă nici o repictare, așadar nu despre el este vorba în textul din 1984.

¹² Cf. Elena Florescu, Marina Sabados, Cornel Miftode, *Biserici vechi de lemn din ținutul Neamț*, Piatra Neamț, 2012, p. 54; corectăm cu această ocazie identificarea eronată a Sfântului Vasile cel Mare în locul Sfântului Ioanichie cel Mare.

i-a aparținut la origine tâmpla pictată de Matei zugravul. Inscripția de identificare a sfântului Ioanichie este parțial lizibilă, astfel încât recunoașterea acestuia s-a datorat inscripției de pe filacter, în limba română, prezentând binecunoscuta rugăciune: „Nădejdea mea iaste Tatăl, scăparea mea iaste Fiiul, acoperitoriul meu iaste Duhul Sfânt, Troiță sfântă, Dumnezeu nostru, slavă Ție”, precedată de titlul „Molenie a Sf. Ioanichie”. Poala acestei icoane înfățișează pe sfinții Antonie Pecerski și Teodosie Pecerski, întemeietorii Lavrei Pecerska de la Kiev, fiecare în fața unei peșteri [Fig. 10]. Ei desfășoară în mâini filactere cu texte în limba slavonă, iar între cei doi cuvioși se profilează marea biserică Uspenki a Lavrei. Prezența acestei iconografii speciale face trimitere la zona nordică a Moldovei și la relațiile ei eclesiastico-culturale mai intense cu spiritualitatea ruso-ucraineană.



Fig. 6. Mănăstirea Ciolpani, biserica de lemn. Iconostas, 1763.



Fig. 7. Semnătura zugravului Matei pe icoana împărătească *Iisus Hristos Mare Arhiereu*.



Fig. 8. Mănăstirea Ciolpani, biserica de lemn, iconostas, 1763. Ușile împărățești.



Fig. 9. Matei zugrav, *Sfântul Ioanichie cel Mare*, icoană împărătească, 1763.



Fig. 10. Matei zugrav, *Sfinții Antonie Pecerski și Teodosie Pecerski*, poală de tâmplă, 1763.

Dacă icoana *Sfinții apostoli Petru și Pavel* înfățișează o iconografie binecunoscută (Fig. 11) – cei doi apostoli, întemeietori pe pământ ai Bisericii lui Hristos, susținând macheta unei rotonde –, nu același lucru se poate spune despre poala corespondentă a acestei icoane (Fig. 12), care îl prezintă pe apostolul Petru îngenunchiat în fața unei peșteri, rugându-se și privind spre întreita rază a Sfintei Treimi, care coboară spre el. Prezența acestei iconografii rarissime, în care remarcăm repetarea motivului peșterii, ar putea avea o legătură directă cu poala din celălalt capăt al tâmplei, anume cu cei doi întemeietori ai Lavrei Pecerska¹³.

Icoanele împărătești dinspre interior sunt remarcabile pentru caracterizarea personalității artistice a zugravului Matei. Maica Domnului (Fig. 13), așezată pe un tron impozant și somptuos, sprijină Pruncul pe brațul drept și ține în mâna stângă un fir cu trei trandafiri roz. Pruncul poartă veșminte cu conotații imperiale bizantine, sugestie întărită de sceptrul și globul pe care le ține în mâini. Tronul este o piesă de mobilier bogat decorată în stil baroc și reprezentată în perspectivă liniară imitată destul de corect. Dar ceea ce ne-a amintit de icoana lui Matei de la Putna a fost tehnica reprezentării figurilor, apropiată de cea a portretului, cu umbre purtate și volume realist redade, tehnică pe care nu o întâlnim la pictorii de tradiție post-bizantină, ci, în mediile ortodoxe, la pictorii ucraineni și ruși, așa cum se poate constata comparând icoana lui Matei cu icoana omoloagă, pictată în 1779, foarte probabil de un pictor rutean, pentru registrul inferior al iconostasului de la Moldovița (Fig. 14), din comanda arhimandritului Venedict Teodorovici¹⁴. Diferențele de execuție nu se datorează distanței în timp, ci formației artistice, chiar dacă am putea presupune, date fiind abilitățile zugravului Matei, că acesta și-ar fi făcut ucenicia la Liov sau chiar la Kiev, la Lavra Pecerska, precum puțin mai târziu, pe la 1768, Veniamin, fratele „după trup” al episcopului de Hotin, Amfilohie. Acest Veniamin, identificat ipotetic cu autorul picturii iconostasului de la Burdujeni-Suceava, din 1785,¹⁵ era recomandat de episcopul de Hotin într-o scrisoare adresată starețului Lavrei Pecerska pentru a învăța arta icoanei pe lângă un venerabil maestru.¹⁶ Dar oricât și-ar fi însușit Matei lecția tehnicii portretului realist, el nu-și va dezminți filiația artistică post-bizantină atunci când analizăm tratarea faldurilor, rigid și nefiresc drapate. Poala icoanei împărătești a Maicii Domnului înfățișează vedenia prorocului Moise pe muntele Sinai, cu Moise căzut pe spate, într-o ipostază la care vom reveni spre sfârșitul articolului.

Icoana împărătească a lui *Iisus Hristos Mare Arhiereu* (Fig. 15), singura semnată de zugravul Matei în iconostasul de la Ciolpani, atestă încă o dată gustul artistic orientat spre somptuozitate al autorului – ori poate al comanditarului acestei tâmplice provenite, presupunem, din nordul Moldovei. Remarcăm motivele extrase din iconografia picturii religioase occidentale, precum heruvimii cu capete de *putti* care ornează din belșug tronul lui Iisus și pe care îi regăsim la baza tronului Mântuitorului în icoana omoloagă de la Moldovița, din 1779. În sfârșit, *Bunul Păstor* este iconografia cu cea mai mare frecvență în cazul poalei icoanei împărătești a lui Iisus Hristos (Fig. 16).

Față de „modernitatea” icoanelor împărătești din tâmpla pictată de Matei zugrav, prăznicarele, apostolii și profeții par foarte „cuminți”, în buna tradiție post-bizantină, încât aproape ne-am îndoit ca pictura acestora să fi fost realizată tot de mâna zugravului semnat pe icoana Mântuitorului. Compozițiile narative (Fig. 17–19) sunt simple, cu economie a componentelor umane, de arhitectură sau peisaj, aerate, cu largi suprafețe afectate fundalului în albastru ceruleum.¹⁷ Apostolii înfățișați în întregime, așezați pe scaune fără spătar, ca la Judecata de Apoi, și având în mâini volume sau cărți¹⁸ (Fig. 20–21), și prorocii în medalioane, reprezentați în semifigură, ținându-și în mâini atributele identificatoare,¹⁹ (Fig. 22–23) nu aduc nimic nou din punct de vedere iconografic.

¹³ Interpretare sugerată de colega Ecaterina Buculei, căreia îi mulțumesc și cu această ocazie.

¹⁴ Marina Ileana Sabados, „Un reper în evoluția iconostasului moldovenesc. Tâmpla de la Moldovița”, în *Movileștii. Istorie și spiritualitate românească*, vol. III – *Artă și restaurare*, Sfânta Mănăstire Sucevița, 2007, p. 87–96, ref. p. 89.

¹⁵ Pr. Ioan Popovici, *Comunicări*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, XXVI–XXVIII, 1933–1935, p. 183–184; idem, *Un zugrav român necunoscut din veacul al XVIII-lea (1750–1838)*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, anul XXXIII, fasc. 105, iulie-septembrie 1940, p. 39–48.

¹⁶ Pr. Veniamin Pocitan Bârlădeanu, *Vechea episcopie a Hotinului*, în „BOR”, seria III, anul L, nr. 9, 1932, p. 577–580.

¹⁷ De la stânga la dreapta, prăznicarele înfățișează, după cum indică inscripțiile: *Nașterea Precistei*, *Intrarea în Biserică* a Maicii Domnului, *Buna Vestire*, *Nașterea lui Hristos*, *Întâmpinarea lui Hristos*, *Botezul lui Hristos*, *Iisus Hristos* – Mandyliionul, *Duminica Florilor* – Intrarea în Ierusalim, *Schimbarea la Față*, *Înviearea lui Hristos* – Coborârea la iad, *Înălțarea lui Hristos*, *Duminica Mare* – Pogorârea Sfântului Duh, *Adormirea Precistei*.

¹⁸ Apostolii reprezentați în iconostasul de la Ciolpani sunt: Filip, Vartolomei, Andrei, Marcu, Matei, Petru, Pavel, Luca, Ioan, Iacov, Simon și Toma.

¹⁹ În registrul de la Ciolpani, prorocii și atributele lor sunt: Daniil cu muntele, Iacov cu scara, Isaia cu cleștele și cărbunele aprins, Ghedeon cu lâna, David cu chivotul, Moise cu rugul aprins, Aaron cu toiagul înfrunzit, Solomon cu templul, Ieremia cu cartea prorocirilor sale, Iezechiil cu poarta, Zaharia, tânăr, imberb, cu sfeșnicul, Avacum cu munte, purtând inscripția prescurtată *Δα*, ca la primul proroc (eroarea zugravului?).



Fig. 11. Matei zugrav, *Sfinții apostoli Petru și Pavel*, icoană împărătească, 1763.



Fig. 12. Matei zugrav, *Rugăciunea Sf. apostol Petru*, poală de tâmplă, 1763.



Fig. 13. Matei zugrav, *Maica Domnului cu Pruncul*, icoană împărătească, 1763.



Fig. 14. Mănăstirea Moldovița, biserica Buna Vestire, iconostas, registrul ușilor împărățești. Icoana împărătească *Maica Domnului cu Pruncul*, atelier liovean, 1779.



Fig. 15. Matei zugrav, *Iisus Hristos Mare Arhiereu*, icoană împărătească, 1763.



Fig. 16. Matei zugrav, *Bunul Păstor*, poală de tâmplă, 1763.



Fig. 17. Matei zugrav, *Nașterea Precistei și Intrarea în Biserică*, icoane prăznicare, 1763.



Fig. 18. Matei zugrav, *Întâmpinarea Domnului și Botezul lui Hristos*, icoane prăznicare, 1763



Fig. 19. Matei zugrav, *Învierea lui Hristos și Înălțarea Domnului*, icoane prăznicare, 1763.



Fig. 20. Matei zugrav, *Sf. apostol Andrei și Sf. apostol Marcu*, icoane de tâmplă, 1763.



Fig. 21. Matei zugrav, *Sf. apostol Ioan și Sf. apostol Iacov*, icoane de tâmplă, 1763.



Fig. 22. Matei zugrav, *Sf. proroc David* și *Sf. proroc Moise*, icoane de tâmplă, 1763.



Fig. 23. Matei zugrav, *Sf. proroc Ieremia* și *Sf. proroc Iezechiil*, icoane de tâmplă, 1763.



Fig. 24. Matei zugrav, *Deisis*, icoană de tâmplă, 1763.



Fig. 25. Matei zugrav, *Rugul Maicii Domnului*, poală de tâmplă, 1763.



Fig. 26. Gura Putnii, biserica Sfinții apostoli Petru și Pavel, iconostas provenit de la paraclisul Mănăstirii Putna.
Matei zugrav (?), *Convertirea lui Saul pe drumul Damascului*, poală de tâmplă, cca 1759.

Abia în icoanele „cheie” din axul catapetesmei – *Mandylyon, Deisis* (Fig. 24) și *Maica Domnului Vlahernitissa* – se recunoaște stilul lui Matei, grație modelajelor delicate, catifelate ale fețelor. Alteori, drapajele tratate grafic prin pete nemodelate, aplicate pe suprafața de culoare, în unele icoane prăznicare, amintesc de tratamentul similar al faldurilor în icoana împărătească a Mântuitorului. Crucea *Răstignirii Domnului* și moleniile care îi înfățișează pe Sfânta Fecioară și pe Sf. Ioan Evanghelistul, jelind suferința lui Iisus, este posibil să prezinte unele intervenții târzii.

Revenim la poala de tâmplă *Rugul Maicii Domnului*, (Fig. 25) corespunzând icoanei împărătești a *Maicii Domnului cu Pruncul*, pentru că poziția oarecum răsturnată a lui Moise ne-a readus în memorie o altă poală de tâmplă întâlnită, de data aceasta, la biserica Sfinții Apostoli din Gura Putnei²⁰. Aici a fost transferat, prin anii 80 ai veacului trecut, iconostasul din secolul al XIX-lea de la paraclisul Sfinții apostoli Petru și Pavel din mănăstirea Putna, care mai păstra din vechiul iconostas al paraclisului cu același hram, de la mitropolitul Iacov Putneanul, din 1759, ușile împărătești cu arcada trilobată de deasupra acestora și o poală de tâmplă. Sculptura originală a pieselor din secolul al XVIII-lea depășea prin măiestrie, acuratețe stilistică, somptuozitate și rafinament multe piese similare din epocă. Scena *Convertirii lui Saul pe drumul Damascului*, (Fig. 26) ingenios adaptată cvadrilobului de stil rococo, reprezintă, ca și *Rugăciunea apostolului Petru* din poala de tâmplă de la Ciolpani, o iconografie foarte rar întâlnită în condiții asemănătoare, datorată, credem, unui mentor/comanditar teolog. Și nu numai poziția insolită a lui Saul/ Pavel amintește de Moise de la Ciolpani, dar și forma alungită a capului său, cu barba avântată. Cu argumente stilistice, cred că putem să-i atribuim lui Matei, zugravul icoanelor de la bisericile de lemn din Putna și Ciolpani-Bacău, și pictura vechiului iconostas al paraclisului mănăstirii Putna, realizat din inițiativa mitropolitului Iacov Putneanul.

În chip de concluzie, reținem contribuția remarcabilă a pictorului Matei, școlit, probabil, într-un atelier rutean, poate din Liov, poate din Kiev, la care apelau, în anii 60 ai secolului al XVIII-lea prelați și preoți-cărturari din nordul Moldovei. Introducând în limbajul stilistic al epocii lecția învățată de la pictorii ucraineni, Matei o va aplica pe fondul consistent al tradiției post-bizantine locale.

²⁰ *Sfânta Mănăstire Putna*, p. 160–162, fig. 50–52.

HORAȚIU DIMITRIU, O PERSONALITATE ARTISTICĂ ȘI CULTURALĂ UITATĂ

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Résumé: Horațiu Dimitriu (1890–1926) était un artiste ayant de nombreuses préoccupations. Sa carrière, très courte, s'est déroulée au long de 20 ans, symétriquement distribuée d'un côté et de l'autre d'un axe représenté par la Grande Guerre : formé et affirmé avant 1914 et arrivé à sa maturité, après 1916. Il a fait partie des artistes affiliés, en 1917, au Grand Quartier Général, ayant comme but d'exécuter des peintures inspirées par les combats et l'évolution de la guerre. Mais il ne s'est pas fait remarquer dans ce groupe et il n'a non plus participé à l'exposition organisée par ses camarades, en janvier 1918. En échange, il a élaboré des projets pour des timbres-poste et monnaies divisionnaires en papier. Ensuite, il a collaboré avec des portraits de souverains, d'hommes politiques et de militaires importants du moment, dans les pages du périodique *Neamul Românesc*. Artiste graphique d'une grande force, pratiquant non seulement l'art du chevalet, mais également la graphique appliquée, promoteur de la gravure en bois ou linoléum, peintre sensible, amoureux des couleurs du paysage de sa patrie, illustrateur de presse quotidienne, caricaturiste inspiré et virulent, chercheur intéressé par la reconstitution de la vie de Theodor Aman, son illustre prédécesseur, Horațiu Dimitriu a créé entre deux époques, en marquant par son œuvre et son existence fulgurante une période de grandes transformations. Mais, trop tôt disparu, il fut vite et injustement oublié.

Keywords: World War I, woodcut, linocut, King Ferdinand, Queen Marie, General Herni M. Berthelot, Theodor Aman.

O figură singulară în artele plastice de la începutul secolului al XX-lea a fost Horațiu Sava Dimitriu (1890–1926), personalitate foarte discretă și rezervată, care prefera lucrul înfrigurat, în atelier, expunerilor publice și reclamei pe care și-o căutau, cu asiduitate, alți confracți.

Artistul se născuse în 1890 la Târgu Jiu în familia unui militar de carieră, Sava Dimitriu, care avea să urce în ierarhia militară până la gradul de general. De la vârstă fragedă și-a manifestat aplecarea spre arte, atât spre pictură cât și spre grafică, fiind dotat pentru caricatură. Dar atât Horațiu ca și fratele său mai mic, Romulus, erau destinați carierei armelor și au urmat Liceul Militar din Iași. Însă chemarea pentru plastică a fost mai puternică și Horațiu s-a bucurat de înțelegerea părinților care, după absolvirea acelei instituții, l-au trimis la München în 1908¹. Acolo a fost admis la Academia Regală Bavareză de Arte Frumoase unde a studiat desenul, pictura și s-a perfecționat în xilogravură, tehnică pe care o va îndrăgi și practica, cu mult success, de-a lungul scurtei sale vieți. În 1912, după absolvire Academiei Bavareze, s-a mutat la Paris și s-a înscris la Școala Națională de Belle-Arte pe care, însă, nu a frecventat-o cu prea mare asiduitate. A fost elevul lui Paul-Albert Laurens². Din Orașul Luminilor avea să se întoarcă în 1914, la izbucnirea Marelui Război. În tot acest interval ținuse legătură cu țara trimițând lucrări spre expunere, așa cum a fost în 1913, când în magazinul craiovean de rame „Gioconda” a fost panotat un triptic cu tema *Bătălia de la Rovine*, inspirat de poemul lui Mihai Eminescu, „Scrisoarea a III-a”³. Anul următor a participat cu câteva lucrări la Expoziția pictorilor craioveni. Dar debutul real l-a avut în 1915 când a fost prezent atât la Salonul Oficial din București cât și la a 15-a ediție a Expoziției Societății „Tinerimea Artistică” unde a prezentat o suită de gravuri mult apreciate. Omul politic Vasile Morțun, mare colecționar și cunoscător într-ale artei, i-a achiziționat cinci gravuri cu acea ocazie⁴. În toamna anului 1915 a organizat o expoziție personală la Craiova unde a prezentat atât pictură cât și gravură.

¹ Paul Rezeanu, *Horațiu Dimitriu*, în catalogul *Expoziției retrospective de pictură și grafică Horațiu Dimitriu, 1890–1926*, Muzeul de Artă, Craiova, aprilie 1976, p. 3, *Idem*, *Istoria artelor plastice în Olteania (1800–2000)*, Craiova, 2010, vol. I, p. 270; *Idem*, *Pictori puțin cunoscuți*, Craiova, 2009, p. 30–131.

² Gabriel Badea-Păun, *Pictori români în Franța 1834–1939*, București, 2012, p. 103.

³ Paul Rezeanu, *Istoria artelor plastice în Oltenia, op. cit.*, p. 271.

⁴ *Ibidem*, p. 272.

La intrarea României în Marele Război de partea Aliatilor, Horațiu Dimitriu a fost mobilizat. Dar, la finele lunii iunie 1917, când generalul de corp de armată Constantin Prezan, Șeful Statului Major General, a emis Ordinul Circular nr. 9400 prin care era creată o secțiune de artiști militari atașați Marelui Cartier General, Secția a 3-a Adjutantură, cu misiunea de a elabora iconografia participării noastre la Războiul de Reîntregire a Neamului⁵, Dimitriu a fost selectat în acel grup de elită. La lista inițială, destul de lungă, ce ajungea la 33 de artiști – în care se regăseau nume de plasticieni deja afirmați sau care aveau să-și câștige o binemeritată celebritate în perioada postbelică, precum Ion Theodorescu-Sion, Camil Ressu, Nicolae Dărăscu, Ștefan Dimitrescu, Aurel Băeșu, Eftimie Hârlescu, D. Stoica, Cornel Medrea, Oscar Han, I. Iordănescu, Ion Jalea (ce avea să cadă rănit în timp ce lua schițe pe linia frontului) – au mai fost adăugați încă 8, între care se afla și Horațiu Dimitriu⁶. (Fig. 1)

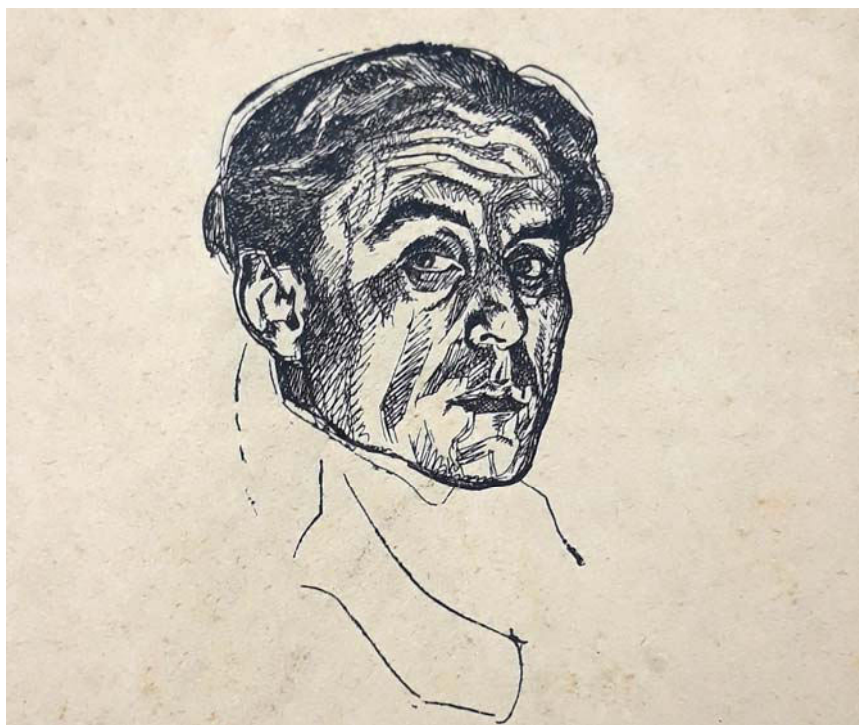


Fig. 1. Horațiu Dimitriu, Autoportret, pe coperta catalogului expoziției retrospective 1940.

În această perioadă, când se afla sub arme într-un Iași arhiaglomerat din cauza refugiaților și a concentrării de trupe, Dimitriu nu s-a manifestat în mod vizibil între camarazii săi. Nu a figurat pe simeză la expoziția organizată în septembrie 1917, care a avut circuit închis, fiind destinată doar eșalonului superior al armatei, care trebuia să stabilească valoarea operelor realizate în acel scurt interval și să valideze, sau nu, eficiența grupului de artiști-soldați. Ziarul ieșean *Opinia*, în numărul său din 8 septembrie, anunța pregătirea evenimentului și dădea o listă a expozanților în care Horațiu Dimitriu nu era menționat. Tot acolo s-a precizat că expoziția „nu va fi publică”⁷.

Nici în cronică apărută sub titlul *Arta războiului nostru*, semnată de gazetarul Aurel Metroniu în paginile *Neamului Românesc*, nu se făcea vreo referire la lucrările sale⁸. Probabil că în perioada respectivă Dimitriu se dedicase, cu pasiune și sânguință, creației sale ce nu se încadra deloc tematicii războinice pentru a cărei finalitate fusese chemat să activeze la Marele Cartier General. Nu toți artiștii-soldați puteau răspunde cu același entuziasm cerințelor superiorilor. Este notorie dezaprobarea și obiecțiile generalilor în fața compoziției lui Ștefan Dimitrescu, *Un cămin din Cașin*, cunoscută mai târziu sub titlul de *Morții de la Cașin*, care, reprezentând o scenă pașnică și tristă de priveghere a unor săteni răpuși de bombardamentele inamice,

⁵ Centru de Studii și Păstrare a Arhivelor Militare Istorice Pitești, Fond Marele Cartier General, dosar 1378, f. 26–26 v.

⁶ Adrian-Silvan Ionescu, *Artiști și soldați. Plasticienii atașați Marelui Cartier General și realizările lor*, în SCIA, Artă plastică, Serie nouă, tom 7 (51)/2017, p. 8.

⁷ *Opinia* no. 3151/8 septembrie 1917.

⁸ A. Metroniu, *Arta războiului nostru*, în *Neamul Românesc*, nr. 251/13 Septembrie 1917, p. 1.

nu corespundea așteptărilor lor de a vedea, ca rod al penelului plasticienilor concentrați, scene violente, cu atacuri năvalnice sau rezistență îndârjită din care să reiasă eroismul soldatului român. Lucrarea a fost admisă pe simeză numai datorită intervenției energice și a argumentelor imbatabile ale pictorului Costin Petrescu⁹ – membru în juriul predominant militar al acelei expoziții chiar dacă refuzase să facă parte dintre artiștii ce fuseseră chemați sub drapel spre a lupta cu armele lor, penelul și eboșoarul.

Nici la următoarea expoziție de la începutul anului 1918 Dimitriu nu a prezentat vreo lucrare. Vernisajul acelei manifestări ce a luat proporțiile unui eveniment monden pentru elita civilă, militară și diplomatică a capitalei moldovenești a avut loc pe 26 ianuarie 1918, la orele 12, în localul Școlii de Belle-Arte de pe Strada Arcu nr. 7¹⁰. În condițiile precare ale lipsei de hârtie, de cerneală tipografică și de personal specializat, a fost, totuși, tipărit un foarte modest catalog: o foaie volantă, coală împăturită în două pe care era dată lista, în ordine alfabetică, a artiștilor expozanți și titlul lucrărilor de pe simeză, fără vreo ilustrație sau detalii privind tehnica și dimensiunile exponatelor. Din listă lipsea numele lui Dimitriu. Dar el nu a fost singurul. Au mai fost și alții care nu expuseseră din motive care, deocamdată, nu pot fi precizate.

Dar aceasta nu însemna că artistul nu era activ și talentul său nu era recunoscut. Dimpotrivă, el câștigase concursul pentru proiectele de monedă divizionară și de timbre, cum se va vedea mai jos și i se comandase un model de diplomă pentru eroii căzuți. Presa anunța, cu bucurie, această inițiativă menită a mângâia pe cei ce-și pierduseră rudele pe front: „Aflăm că Ministerul de Război a însărcinat pe pictorul H. Dimitriu să execute un proiect de Diplomă pentru familiile celor morți pentru patrie”¹¹. Aceasta nu era totul: i se comandase și proiectarea unei medalii pentru onorarea invalizilor și realizarea unei suite de tablouri în care să fie reprezentați eroii uneia dintre unitățile ce se distinseseră în lupte și avuseseră mari pierderi în corpul ofițeresc. În ziarul *Opinia* erau furnizate mai multe detalii în acest sens: „Ministerul de Război a însărcinat pe pictorul Horațiu Dimitriu să execute proiectul de Diplomă pentru familiile celor morți pentru patrie, proiect premiat la concursul stabilit între pictorii și sculptorii de la M. C. G. Tot domnul Dimitriu a fost autorizat să facă un proiect de plachetă ce se va da mutilaților din războiul recent. Lucrările vor fi expuse publicului cu autorizația ministerului și imediat ce ocazia o va permite.

Domnul colonel Rasoviceanu, comandantul eroicului regiment de vânători No. 9 intenționează să formeze un sanctuar al cazărmei care va curpinde portretele în ulei a tuturor ofițerilor morți vitejește la Mărășești și în alte lupte, ofițeri cari au făcut parte din acest regiment. Cu executarea tablourilor va fi însărcinat pictorul H. Dimitriu. Inutil să insistăm asupra acestei prea frumoase idei, care nu poate decât să cinstească pe comandantul regimentului”¹².

Artistul nu a întârziat să se afirme cu pregnanță, pe simeză, la sfârșitul verii 1918 când a deschis o expoziție personală de mare succes în care a prezentat cam tot ce lucrase în acel interval, pe lângă desene și acuarele – tehnici întâlnite la toți ceilalți confrăți – xilografuri și proiecte pentru monede și timbre, în care se specializase și devenise un autor de mare reputație.

Presa ieșeană încuraja și lauda apariția acestei noi stele pe firmamentul plasticiei românești: „(...) D. Dimitriu este autorul hârtiei monetare divizionare și ale întregii emisiuni de timbre și mărci, lucrări obținute atât de strălucit de d-sa la concursul stabilit între toți artiștii români. Sperăm să avem ocazia să cunoaștem mai de aproape pe d. Dimitriu care ne-a inspirat mult interes întrucât numele d-sale n-a figurat decât rar în coloanele de critică de artă ale saloanelor de expoziții din București. Faptul de a fi fost concurat de mulți artiști cu reputație ne atrage și mai mult interesul pentru această expoziție”¹³.

Din cauza lipsei acute de monedă metalică divizionară pe piața ieșeană, Dimitriu a contribuit la executarea proiectului pentru aceasta care, în absența unei monetării unde să poată fi bătută, s-a decis a fi tipărită pe hârtie. Aceasta era o anomalie dar și un unicat pe plan mondial pentru că moneda de hârtie în valoare de 10 bani (Fig. 2), cu dimensiunea de 38 x 27,5 mm este cea mai mică bancnotă din lume. Toate monedele cu valori de 10, 25 și 50 de bani aveau pe recto efigia regelui Ferdinand I cu un chenar decorativ și elemente care să le facă imposibil de falsificat, iar pe verso, sub specificarea în litere a valorii, stema României de dinaintea Marii Uniri când au fost adăugate noi elemente heraldice în conformitate cu teritoriile

⁹ Costin Petrescu, *La Iași, în timpul războiului, 1916–1917. Însemnările unui pictor refugiat*, ediție îngrijită de Virginia Barbu, București, 2018, p. 28.

¹⁰ *Deschiderea Expoziției de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați la Marele Cartier General*, în *România*, nr. 327/ 27 ianuarie 1918; *Deschiderea expoziției artiștilor pictori și sculptori mobilizați*, în *Mișcarea* nr. 21/ 27 ianuarie 1918, p. 2.

¹¹ *Viitorul Țării* no. 15/8 aprilie 1918, p. 120.

¹² *Opinia* no. 3310/29 martie 1918, p. 2.

¹³ *Evenimentul* nr. 152/9 august 1918, p. 2.

alipite și, în cartușul de jos, un text cu penalitățile pentru contrafaceri (Fig. 3). Valorile erau diferențiate doar prin culori: 10 bani verde-ocru, 25 bani roșu-brun (Fig. 4), 50 bani verde-ocru¹⁴. Pe marginea de jos, verso în stânga, apărea numele autorului H. Sava Dimitriu (Fig. 5), iar pe recto, în același loc, era specificat că imprimarea fusese făcută la Serviciul Geografic al Armatei, singura instituție care poseda o tiparniță performantă. Ulterior, imprimarea s-a făcut la Petrograd, după care a fost chiar cumpărată o tipografie la Moscova¹⁵. Timbrele cu valori nominale de 5, 10, 25, 35, 40 și 50 de bani, 1 și 2 lei, aveau, la fel efigia monarhului și au fost tipărite la Moscova în 1917¹⁶ (Fig. 6, 7, 8).

Expoziția a fost organizată în sala deja consacrată pentru asemenea evenimente, pe Str. Lăpușneanu nr. 18, în spațiul redacției periodicului de stânga *Omul liber* și a fost deschisă pe 15/27 august 1918. În jurnalul „Mișcarea” erau evidențiate calitățile acestui plastician plurivalent care însă nu își căpătase celebritatea cuvenită: „Publicul ieșean, care nu cunoaște pe acest tânăr element al artei naționale decât din succesele obținute de d-sa la concursurile de filatelie, grație cărora avem hârtia monetară divizionară și aproape întreaga emisiune de mărci și timbre cu capul M. S. Regelui, are ocazia să vadă o serie de lucrări, gravuri pe lemn, aquarele, desemnuri, etc. Lucrări ce vor da posibilitatea, mai ales celor cunoscători în materie de artă, să se fixeze asupra adevăratelor merite ale d-lui Dimitriu”¹⁷. Înaintea vernisajului, presa făcea bună reclamă evenimentului unde urmau a fi vizionate peste 100 de lucrări și dădea detalii asupra prodigioasei activități a artistului căruia îi era specificată, cu mândrie, calitatea de membru în Société Nationale des Beaux-Arts din Paris. Era menționat faptul că opera autorului nu se limita doar la grafica de șevalet cu finalitate strict estetică, destinată exclusiv admirării colective sau personale, spre mângierea și bucurarea ochiului, ci atingea și sfera graficii aplicate cu rezultate de stringentă necesitate obștească, pentru care el era deja mult elogiat: „D. Dimitriu este autorul hârtiei monetare divizionare, iar proiectele ce are pentru noua emisiune de mărci și timbre fiscale precum și alte lucrări similare au fost premiate la concurs pus între toți artiștii pictori și sculptori de către ministerul Finanțelor și de Război”¹⁸. Între operele cu finalitate pur hedonistă presa remarcă două xilogravuri, *Răsărit de lună pe Lotru* și *Casă părăsită la Rășinari*¹⁹. Față de alte expoziții de artă, autorul și-a gândit sala ca un scenograf, pentru a fi interesantă și atractivă în totalitate nu doar prin operele de pe simeză. Acest fapt era remarcat și de cronicarul de la *Evenimentul* care nota, cu entuziasm: „Este prima expoziție în țara noastră și în Iași care ne dă impresia unei adevărate manifestațiuni artistice pe terenul grafic și al desenului și în felul compozițiilor occidentale similare. Interiorul este amenajat cu multă sobrietate și curățenie; frumoase covoare împodobesc zidurile pe care se scaldă, într-o lumină dulce, culori și linii armonioase. Varietatea tehnică inspiră soliditate și originalitate. Totul formează un ansamblu complet, care nu lasă nimica de dorit dând ochiului o satisfacție binefăcătoare”²⁰.

Într-o țară unde doar pictura de șevalet era la mare preț între degustătorii de frumos și clienții constanți ai atelierelor plasticienilor, arta gravurii era o raritate, chiar o curiozitate prea puțin apreciată. Așa că specializarea lui Dimitriu în xilogravură, subliniată cu insistență de presă, putea reprezenta un factor de maximă atracție pentru un public nu prea educat plastic și tentat de excentricități. „Expoziția pictorului Horațiu Dimitriu – preciza cronicarul de la *Mișcarea* – dă prilej amatorilor de artă să admire o specialitate neglijată până azi în pictura românească. Horațiu Dimitriu expune o serie de gravuri pe lemn, în care îndemânarea meșteșugului merge alături de cele mai fericite efecte artistice. Deși tânăr, Horațiu Dimitriu a trecut demult etapa «frumoaselor promisiuni». De data asta artistul soalesează [cuvânt neinteligibil!] și cucerește”²¹.

Deși își formulaseră intenția de a-i consacra o cronică mai amplă²² fără a se limita doar la notițele laudative de după vernisaj, reprezentanții presei ieșene nu au mai publicat meritatul comentariu la expoziția

¹⁴ Mugur Isărescu (coordonator), Surica Rosentuler, Sabina Marițiu, Romeo Cârjan, *Emisiunile de bancnote ale Băncii Naționale a României în perioada 1896–1929*, Banca Națională a României, București, 2007, p. 110, 111, 112.

¹⁵ Sabina Marițiu, Romeo Cârjan, *Proiecte de bancnote românești 1921–1947. Catalog*, Banca Națională a României, București, 2012, p. 11.

¹⁶ Informație primită de la dl. dr. Cristian Scăiceanu, extrasă din lucrarea Domniei Sale *Dicționarul machetatorilor de mărci poștale românești*, apărut la OSCAR Print, 2018. Ne exprimăm și pe această cale grațitudinea pentru generozitatea cu care autorul ne-a pus la dispoziție atât detaliile tehnice cât și reproducerile aferente.

¹⁷ *Mișcarea* nr. 183/15 august 1918, p. 2.

¹⁸ *Opinia* nr. 3416/10 august 1918, p. 1.

¹⁹ *Opinia* nr. 3435/4 septembrie 1918, p. 2.

²⁰ *Evenimentul* nr. 169/31 august 1918, p. 2.

²¹ *Mișcarea* nr. 198/3 septembrie 1918, p. 3.

²² *Evenimentul* nr. 169/31 august 1918, p. 2: „(...) Vom reveni în detaliu asupra acestei prea interesante expoziții care onorează mișcarea artistică din capitala Moldovei”.

lui Dimitriu. *Neamul Românesc* îi anunța închiderea și dorința de a prezenta opinia redacției despre eveniment: „Expoziția de gravură în lemn, acvarele și schițe a pictorului Horațiu Dimitriu s-a închis. Împrejurările ne-au împedecat de a vorbi la timp de ea; (...) luăm însă dreptul de-a comunica cetitorilor noștri într-un număr viitor impresiile noastre”²³. Acele impresii nu au mai apărut vreodată! Dar, la scurt timp, în aceeași toamnă, editorul se va revanșa față de talentatul artist a cărui operă nu fusese îndestul lăudată în paginile publicației sale prin reproducerea chiar pe foaia de titlu a mai multor lucrări ale lui Dimitriu, așa cum se va vedea mai jos.

Se pare că Horațiu Dimitriu – fiu de general și frate de viitor general, crescut în spiritul gloriei militare – nu s-a simțit prea bine ca artist special afiliat Marelui Cartier General și nu a putut face nimic din ceea ce și-ar fi dorit în această calitate așa cum preciza, cu o notă de regret, în prefața catalogului expoziției sale din 1921 de la Sala Flacăra din București: „N-am pictat bătălii la Marna și pe front mi s-a făcut cinstea de a fi trimis la M. C. G. la spartul tâgului. (...)”²⁴.

În ultimele trei luni ale anului 1918, după ce fusese demobilizat, Dimitriu a fost un constant colaborator la periodicul *Neamul Românesc* al lui N. Iorga unde asigura ilustrația primei pagini. Cea dintâi apariție este reprezentarea unui monument istoric, Biserica Sf. Teodor cu hramul Sfinții Împărați Constantin și Elena din Iași, căreia Iorga îi consacra un articol în numărul din 9 octombrie. Era o vedere generală a monumentului căruia îi lipsea pisană și nu se știa exact data edificării dar, după aprecierile savantului, sigur aparținea secolului al XVII-lea. Iorga deplângea delăsarea în care se afla edificiul și împrejurimile sale, un maidan de pe care dispăruse o construcție veche, boierească, și atrăgea atenția în final asupra ilustrației colaboratorului său care spera să aibă un oarecare efect asupra edililor locali: „Gravura d-lui Horațiu Dimitriu, popularisând biserica, poate și ea să influențeze asupra soartei ei mai bune”²⁵. (Fig. 9)

Iorga, dându-și seama de importanța ilustrației de calitate pentru o publicație ca a sa, îl invitase pe Dimitriu să colaboreze la *Neamul Românesc*. Dar contribuția artistului trebuia remunerată iar detaliile tehnice impuse de tipărirea gravurilor necesita susținere financiară așa că, în același număr al ziarului, fusese inserată o notiță prin care era anunțat că prețul publicației urma a fi mărit: „N-l de Duminică ilustrat costă 20 de bani pentru a ieși și cheltuielile reclamate de partea artistică”²⁶.

Apariția unui număr înobilat de o lucrare a colaboratorului artistic era anunțată cu anticipație, de două ori, precizându-se autorul: „Suplimentul artistic din n-l nostru de Duminică va cuprinde portretul lui Wilson”²⁷ și „În no. de Duminecă se va da portretul lui Wilson de Horațiu Dimitriu”²⁸. Pe prima pagină a numărului din 16 octombrie 1918 a fost tipărit nobilul portret al președintelui Statelor Unite, Woodrow Wilson. (Fig. 10). Încadrat de două fascii și având dedesubt vulturul american cu aripile întinse și scutul pe piept, chipul președintelui are o ușoară înclinare spre dreapta. Iorga a semnat un articol despre omul forte al momentului, articol în care îi creiona personalitatea luminoasă plasată în contextul Marelui Război. Istoricul român se vedea că îl admira pe istoricul american devenit președinte, chemat a conduce destinele nu numai ale țării sale ci ale întregii omeniri: „Un profesor de istorie, un liniștit universitar, din care, împrejurări pe care nu el le-a adus și pe care n-ar fi crezut, până ieri, că le va influența într-un chip așa de hotărâtor, l-au făcut arbitrul lumii”²⁹. Din aceste rânduri se sesiza aspirația marelui savant român de a fi el însuși într-o poziție similară de mărire și de răspundere, așa cum se simțea că este capabil prin pregătire și înalte sentimente patriotice.

Peste câteva zile, pe 22 octombrie 1918, era anunțată apariția, în numărul următor, a portretului generalului Henri M. Berthelot, comandantul Misiunii Militare Franceze din România, ziarul având din nou prețul special de 20 de bani al aparițiilor ilustrate³⁰. Prezentat în profil spre stânga (Fig. 11), trăsăturile marele soldat fuseseră inspirate de o medalie executată de un sculptor francez aflat în acel moment la Iași,

²³ *Neamul Românesc* nr. 252/11 septembrie 1918, p. 3.

²⁴ [Horațiu S. Dimitriu], *Prefață la catalogul expoziției mele de pictură*, în *Catalogul Expoziției de pictură Horațiu Sava Dimitriu*, Sala „Flacăra” Str. Câmpineanu nr. 40, 16 octombrie – 1 noiembrie 1921, Tipografia Profesională Dim. C. Ionescu, București, 1921.

²⁵ N. Iorga, *Biserica Sf. Teodor*, în *Neamul Românesc* nr. 279/9 octombrie 1918, p. 2.

²⁶ *Neamul Românesc* nr. 279/9 octombrie 1918, p. 2.

²⁷ *Neamul Românesc* nr. 282/12 octombrie 1918, p. 3.

²⁸ *Neamul Românesc* nr. 284/14 octombrie 1918, p. 3.

²⁹ N. Iorga, *Woodrow Wilson*, în *Neamul Românesc* nr. 286/16 octombrie 1918, p. 4.

³⁰ *Neamul Românesc* nr. 292/ 22 octombrie 1918.

așa cum era specificat într-o notă: „Portretul Generalului Berthelot e gravat de pictorul H. Dimitriu după medalia făcută de d. A. Lavriller (prix de Rome)”³¹. (Fig. 12). Tăiat în linoleul, portretul generalului specula în chip admirabil luminile și umbrele specifice reliefului de medalie

În acel moment, plasticianul francez se afla în capitala Moldovei și era foarte activ. Presa anunța că artistul inițiasă o școală de vară, de modelaj, pentru cei interesați: „Un interesant curs de sculptură – de vacanță – îl predă, în Bele-Arte, distinsul profesor francez Lavrier (sic), ale căror lecțiuni le urmează cu mult interes numeroșii elevi și particulari. Profesorul Lavrier e un mare artist, de la care poți învăța multe lucruri bune și e o fericire că elevii care vor să urmeze Bele-Arte, au ocasiunea să beneficieze de aceste înalte cursuri, extrem de interesante ale d-lui Lavrier”³².

Făcându-i adesea reclamă, ziarul ieșean „Evenimentul” îi enumera și lauda lucrările precizând și prețurile percepute pentru ele: „Cunoscutul medalist francez André Lavrilier (Prix de Rome) execută lucrări și în bronz cu 300 și 250 lei. Marele artist în timpul șederii sale la Iași a executat în mod maestru medaliile care reprezintă pe generalul Laffont, pe d. de St. Aulaire, pe Principesa Ileana, pe dr. I. Cantacuzino, pe generalul Berthelot, etc. Multe lucruri bune ar putea învăța tinerii noștri artiști precum și elevii care urmează cursurile la Belle Arte, de la acest mare artist”³³. În chiar acele zile ale toamnei, îi fusese comandată efigia colonelului Joseph Boyle care avusese o contribuție capitală în eliberarea și aducerea în patrie a unor demnitari și refugiați români sechestrați la Odesa de bolșevicii lui Cristian Rakovski: „În vitrina magazinului «Domnița Ruxanda» s-a expus bronzul lucrat de cunoscutul medalist francez Lavrier (sic) (Prix de Rome) care reprezintă pe colonelul canadian Boyle, bronz turnat în urma subscripției deschisă ca semn de recunoștință pentru salvarea românilor din Odessa”³⁴. După apariția acestui anunț, autorul lucrării intervine în același periodic cu două precizări, privind faptul că exemplarele expuse nu sunt de vânzare iar cei doritori a poseda copii ale acelor medalii le puteau obține la redacția aceluia ziar sau la magazin, pentru o anumită sumă: „(...) Executând medalia d-lui colonel Boyle, comitetul executiv mi-a cerut de a fixa prețul exemplarelor în bronz pentru persoanele care ar dori să posede o amintire. Prețul fixat este de 300 lei exemplarul de față și 250 lei reversul și se poate procura unul sau altul, după placul fiecăruia. Persoanele care doresc a poseda un asemenea exemplar sunt rugate a se adresa la redacția ziarului «Evenimentul» sau la magazinul Domnița Ruxanda. Medaliile citate în nota *Evenimentului* nu sunt de vânzare”³⁵.

Tot după o medalie datorată eboșoarului lui Lavrillier a executat Dimitriu efigia ministrului Franței, contele de Saint-Aulaire, publicat în nr. 307 din 6 noiembrie 1918 al *Neamului Românesc*³⁶.

În schimb pentru trăsăturile diplomatului american Charles Vopicka, pasionatul gravor a beneficiat de o ședință de poză din partea modelului, așa cum informa periodicul care reproducea acea lucrare: „D. Vopicka, ministrul Americii în România, a binevoit să pozeze colaboratorului nostru artistic, pictorul H. Dimitriu, pentru portretul care va apărea în n-l de Duminică”³⁷. (Fig. 13) Portretul, apărut în nr. 300 din 30 octombrie, îl prezintă semiprofil spre stânga pe entuziastul și devotatul prieten al românilor: o privire pătrunzătoare, hotărâtă, o frunte înaltă, luminoasă, gura strânsă sub o mustață scurtă și o bărbie voluntară defineau caracterul puternic, sincer și ferm al acestui berar chicagoean de origine cehă trimis în misiune în mijlocul butoiului cu pulbere al Europei, așa cum avea să descrie chiar el aceste ținuturi într-un volum memorialistic apărut în 1921, *Secrets of the Balkans. Seven Years of a Diplomatist's Life in the Storm Center of Europe*³⁸. (Fig. 14).

Ca și alte asemenea portrete, și acesta e înscris într-un oval având la bază numele diplomatului, cu majuscule, și încadrat de ramuri de măslin iar, în partea de sus, drapelul Statelor Unite care, în chip ciudat – chiar nereglementar am putea spune – are stele cu șase colțuri în loc de cinci. E greu de decelat motivul acestei licențe pe care și-a luat-o artistul în această privință.

³¹ *Neamul Românesc* nr. 293/23 octombrie 1918, p. 3.

³² *Evenimentul* nr. 170/1 septembrie 1918, p. 2.

³³ *Evenimentul* nr. 206/16 octombrie 1918, p. 2.

³⁴ *Evenimentul* nr. 204/13 octombrie 1918, p. 1.

³⁵ *Evenimentul* nr. 207/17 octombrie 1918, p. 1.

³⁶ *Neamul Românesc* nr. 307/ 6 noiembrie 1918, p. 4.

³⁷ *Neamul Românesc* nr. 296/26 octombrie 1918, p. 2.

³⁸ Charles J. Vopicka, *Secrets of the Balkans. Seven Years of a Diplomatist's Life in the Storm Center of Europe*, Rand McNally & Co., Chicago, 1921.

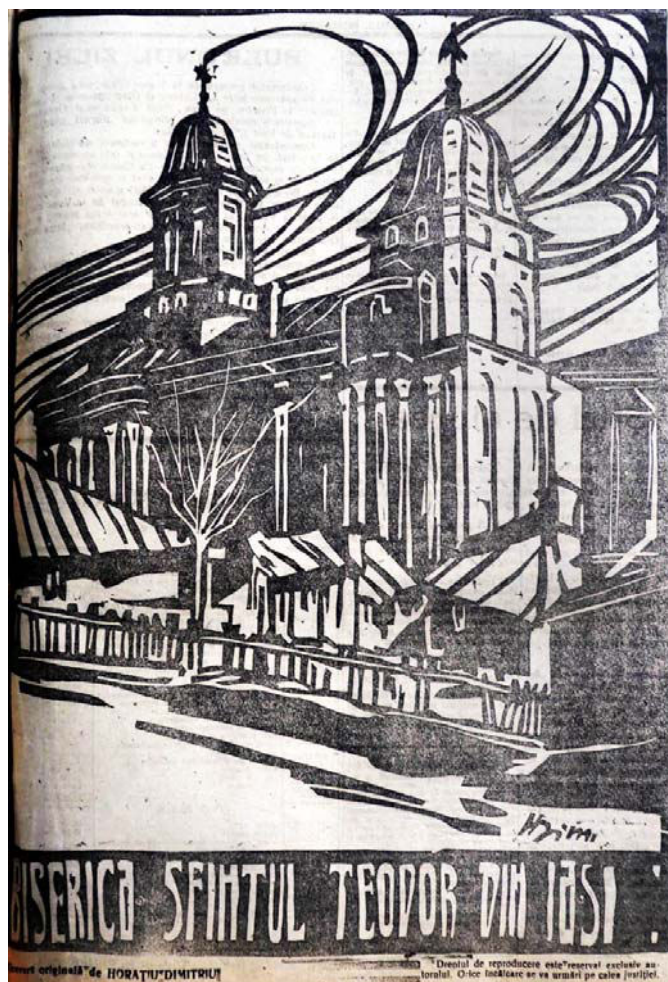


Fig. 9. Biserica Sf. Teodor din Iași,
în *Neamul Românesc* nr. 279, 9 Octombrie 1918.



Fig. 11. Generalul Berthelot,
în *Neamul Românesc* nr. 293, 23 Octombrie 1918.



Fig. 2. Moneta divizionară de 10 bani, recto, Muzeul Național de Istorie a României.



Fig. 3. Moneta divizionară de 10 bani, verso, Muzeul Național de Istorie a României.



Fig. 4. Moneta divizionară de 25 bani, recto, Muzeul Național de Istorie a României.



Fig. 5. Moneta divizionară de 25 bani, verso, Muzeul Național de Istorie a României.



Fig. 6. Timbru în valoare de 25 de bani, Muzeul Național de Istorie a României.



Fig. 7. Timbru în valoare de 40 de bani, Muzeul Național de Istorie a României.



Fig. 8. Timbru în valoare de 50 de bani, Muzeul Național de Istorie a României.



Fig. 10. Woodrow Wilson, în *Neamul Românesc* nr. 286, 16 Octombrie 1918.

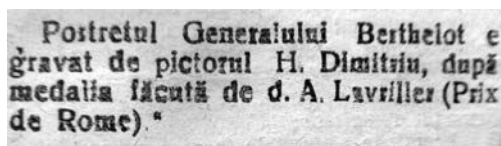


Fig. 12. Anunț pentru portretul generalului Berthelot, în *Neamul Românesc* No. 293, 23 octombrie 1918.

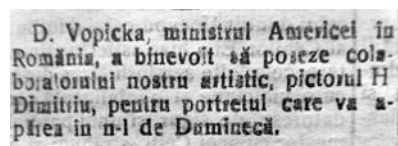


Fig. 13. Anunț pentru portretul ministrului american Charles Vopicka, în *Neamul Românesc* nr. 296, 26 Oct. 1918.

N. Iorga i-a consacrat un articol reprezentantului american în care își arată convingerea că acesta îi iubește și-i cunoaște pe români pentru că are un înalt spirit de observație ce urma a și-l pune în slujba intereselor și nevoilor țării noastre:

„ (...) D. Vopicka represintă un Stat care e în vreme de pace o muncă, și în vremile acestea de războiu o conștiință, – și, date fiind și proporțiile, cele mai mari ale umanității. Sunt sigur că d. Vopicka ne iubește, în elementele care merită a fi iubite prin aceeași muncă și prin aceeași conștiință al cărei represintant este. Mai sigur chiar decât aceasta sunt însă de un lucru: că d. Vopick *ne vede*.

Ne vede zi de zi, ceas de ceas, în ce facem bine și în ce facem rău, în ce e vrednic de noi și în ce poate fi mai puțin vrednic supt toate aspectele personalității noastre etnice și politice. Ne vede și, cum vine dintr-o țară unde omul se simte judecat în fie care moment, în cer și pe pământ, ne și *judecă*. Judecata d-sale va avea, neapărat, o influență asupra hotărârilor ce se vor lua cu privire la amănuntele dreptății noastre.

D. Vopicka a fost martur al unei părți măcar din nespusele noastre suferinți; a putut pătrunde în tranșeele unde, după o uriașă efortare, ai noștri țineau, flămânzi și goi, piept dușmanului care se hrănea din toată vloga acestei sărmene țări și se încălzia cu tot ce se răpise de pe trupul său. Acestea le va putea spune oriunde și, cum l-am cunoscut cu toții, le va și spune. (...)

Dar, totuși, dacă această ocupație, aproape criminală (germană), va continua, opinia publică liberă a țării roagă pe solul Americii să-și aducă aminte, la ceasurile când ni poate fi folositor, *care* e poporul românesc și *unde* se află”³⁹.

Șapte numere după ce fusese publicat chipul ministrului american, în periodicul lui Iorga a fost inserat, tot pe prima pagină, portretul energicului și abilului diplomat francez, contele Charles de Beaupoil de Saint-Aulaire, unul dintre marii prieteni ai românilor (Fig. 15). Și pentru acesta Dimitriu folosisese drept model o medalie modelată de sculptorul francez mai sus-amintit, așa cum preciza o notiță din același număr al ziarului: „Portretul d-lui ministru al Franciei în România este tăiat în lino după frumoasa medalie gravată de d. A. Lavriller (Prix de Rome: gravure en médaille)”⁴⁰. (Fig. 16) Efigia diplomatul francez, profil spre stânga, are în stânga scris numele și în dreapta anii 1917–1918 – perioada marilor încercări ale țării noastre când acesta se aflase în misiune printre români –, iar la fiecare dintre cele patru colțuri ale paginii în care este încadrat medalionul sunt inițialele RF, pentru République Française, suprapuse pe frunze de laur.

În numărul din 10 noiembrie 1918 al *Neamului Românesc* a fost întreruptă seria portretelor de oameni iluștri ai momentului pentru a fi tipărită o compoziție având în mijloc trăsăturile lui Mihai Viteazul⁴¹. Pe 8 noiembrie, de sărbătoarea Sfinților Arhangheli Mihail și Gavril, fusese programat un parastas de pomenire a marelui voievod, eroul iconic al istoriei naționale care înfăptuise unirea celor trei Țări Române⁴². Ceremonia a debutat, la orele 12, cu o slujbă la Mitropolie unde au oficiat mitropolitul Moldovei și Sucevei în fruntea unui mare sobor de preoți. În mijlocul lăcașului a fost expus craniul domnitorului ce, înaintea ocupării părții de sud a țării de către trupele inamice, fusese recuperat de la Mănăstirea Delul și adus la Iași, spre a fi pus la adăpost de urgia războiului și eventuala pierdere sau profanare a unei relice atât de prețioase. În timpul slujbei de pomenire au fost trase clopotele tuturor bisericilor orașului. La solemnitate au participat familia regală, guvernul, corpul diplomatic și autoritățile civile și militare locale precum și o delegație din partea Regimentului 6 Dorobanți „Mihai Viteazul”, care purta numele bravului domnitor și comandant de oști. Partea a doua a ceremoniei s-a desfășurat la Teatrul Național începând cu orele 15,30. Acolo au conferențiat academicianul Alexandru Lapedatu, generalul de divizie Nicolae Petala și Nicolae Bălan, viitorul mitropolit al Ardealului (1920), care era și delegat al Sfatului Național al aceluia ținut românesc. Actrița Maria Ventura a recitat versuri patriotice iar Corul Mitropoliei a interpretat „Cea din urmă noapte a

³⁹ N. Iorga, *Ministrul Americii*, în *Neamul Românesc* nr. 300/30 octombrie 1918, p. 2.

⁴⁰ *Neamul Românesc* nr. 307/6 noiembrie 1918, p. 4.

⁴¹ *Neamul Românesc* nr. 311/10 noiembrie 1918, p. 1.

⁴² Duiliu Marcu, *Parastasul de mâne pentru Mihai-Viteazul*, în *Neamul Românesc* nr. 310/ 9 noiembrie 1918, p. 3.

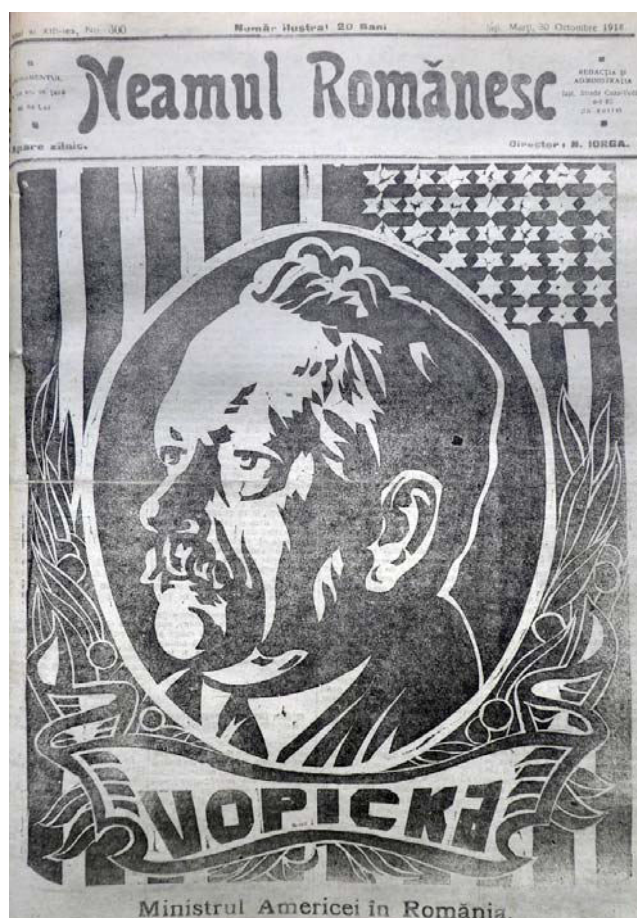


Fig. 14. Charles Vopicka, ministrul S. U. A. în România,
în *Neamul Românesc* no. 300, 30 Octombrie 1918.



Fig. 15. Conte de Saint-Aulaire, ministrul Franței în România,
în *Neamul Românesc* no. 307, 6 Noiembrie 1918.

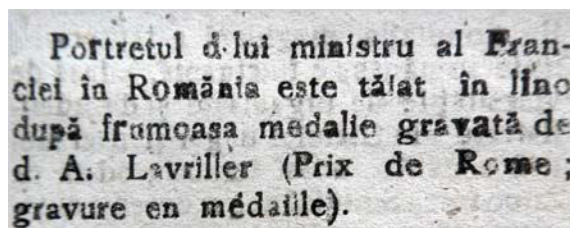


Fig. 16. Informație despre portretul contelui de Saint-Aulaire, în *Neamul Românesc* nr. 307, 6 Noiembrie 1918.

lui Mihai Viteazul”, după poemul omonim al lui Dimitrie Bolintineanu și câteva cântece naționale. În Aula Universității ieșene, N. Iorga programase o conferință, în limba franceză, despre Mihai Viteazul și epoca sa, destinată corpului diplomatic și membrilor misiunilor militare străine⁴³.

Tot Iorga – care fusese inițiatorul și organizatorul aceluia eveniment evocator, cu tentă premonitoare pentru viitoarea Mare Unire – consacra un articol voievodului erou, vibrând de patriotism și de speranța în visata unitate națională, programat în numărul unde a fost reprodusă compoziția simbolică a lui Dimitrie. Încă de la început, autorul făcea referire la actul unirii de scurtă durată înfăptuită de domnitor și de marea încărcătură emoțională pe care o avea aceasta în acele ceasuri de mare dramatism ale războiului: „Cu o deosebită solemnitate, potrivită cu momentele pe care le trăim și de care trebuie să ne găsim vrednici, se face obișnuita pomenire a lui Mihai Viteazul, atâta cât să se vadă că acest mare lucru s-a putut odată și deci se poate face și în alte vremuri, a fost Domn al Țerii Românești, prin moștenire, Domn al Moldovei prin izgonirea unui nemernic și în Ardeal, Domn prin sabia lui biruitoare”⁴⁴. Cu o desăvârșită eleganță, specifică stilului său, marele istoric evocă și peregrinarea sfintei hârci a eroului alături de trupele române, parcă pentru a-i îmbărbăta și conduce la victorii, la fel ca pe proprii soldați din vechime: „Ruperea în două a trupului însuși al celui care luptase pentru unitate, pentru viața împreună, a celor din neamul său a rămas astfel ca un semn al propriei noastre sfășieri după isprava lui și în ciuda neperitoarelor glorie a acestei isprăvi. Și cum legea creștină în care el a trăit și cu ale cărei ceremonii s-a învrednicit măcar de o târzie îngropare, asigură că de pretutindeni se vor aduna oasele risipite ale celor cari au trăit, pentru a sta întregi înaintea veșnicului județ, tot așa am așteptat și noi, de-a lungul secolelor de chinuire, ca fărâmile împrăștiate, luate în gură de toți lupii răpitori și întinse pe toate meleagurile străine, ale corpului nostru național să se unească în acea faptură deplină care singură poate lucra pentru binele omenirii întregi. (...) Și iată, când pentru planurile lui, oști românești s-au pornit din nou la luptă, craniul regal a vibrat de sunetul clopotelor bătrâne care erau să fie în curând, și ele, pradă de războiu a acelorași dușmani, – «Nemții cari l-au ucis», spune inscripția bătrână, «în câmpia Turdei». A fost zguduit și el, când nenorocirea s-a abătut asupra noastră, de bătaia tunurilor biruinței vrăjmașe. Și, când ostașii, frânți, au plecat, el a mers în mijlocul lor, ca și cum tovarășul măreț ar fi vrut să se împărtășească de toate suferințele pribegiei, până departe în acele locuri rusești, până unde în viața lui îi zburase gândul doritor de tot mai vastă stăpânire.

De acolo el s-a întors, la ceasul său, iarăși. Și întâmplarea, ciudata, persistenta întâmplare face ca, atunci când realitatea croită de el, să se întoarcă între noi, puternică și vie, din toate părțile românești, peregrinii purtători de bune vești să găsească aici pentru a se închina cenușei Sale, astăzi.

Și ne simțim mai tari, știindu-l astfel pe El nevăzut lângă noi”⁴⁵.

Linogravura pregătită de Horațiu Dimitriu era centrată de trăsăturile puternice ale domnitorului, în care se recunoaște fizionomia din cunoscutul portret al lui Aegidius Sadeler, purtând cuca domnească împodobită cu surguci bătuți în nestemate și cabanița voievodată, albă, cu guler de samur. Fundalul este agitat de flamurile tricolore fluturând în vânt, cu acvila românească în vârful hampei, exact ca acelea purtate de soldații români în recente lupte. În partea de sus, la extremități, sunt plasate două ecusoane cu reprezentări ale piscurilor muntoase pentru care se bătuseră atât oștenii lui Mihai cât și militarii contemporani. În partea de jos sunt armele Moldovei și Munteniei pe alte două scuturi, între care sunt scrise numele și calitățile voievodului: Mihai Viteazul, Domn al Țării Românești, al Moldovei și al Ardealului. (Fig. 17)

⁴³ Programul parastasului pentru pomenirea lui „Mihai Viteazul”, în *Neamul Românesc* nr. 310/ 9 noiembrie 1918, p. 3–4.

⁴⁴ N. Iorga, *Pomenirea lui Mihai Viteazul*, în *Neamul Românesc* nr. 311/10 noiembrie 1918, p. 2.

⁴⁵ *Ibidem*.



Fig. 17. Mihai Viteazul, în *Neamul Românesc* nr. 311, 10 Noiembrie 1918.



Fig. 18. Regele Ferdinand I, în *Neamul Românesc* nr. 314, 13 Noiembrie 1918.

Spre a face legătura firească dintre marele unificator din veacul al XVII-lea și regele ce avea să înfăptuiască, în scurt timp, aceeași unire națională, următoarea copertă împodobită cu un portret este aceea a numărului din 13 noiembrie, pe care este tipărit acela al suveranului, Ferdinand I cel Leal. Apariția acestuia și a unui material auxiliar datorat unui condei regal era anunțată cu anticipație: „Numărul nostru de mâni va cuprinde portretul M. S. Regelui Ferdinand I-*iu* în gravura pictorului Horiațiu Dimitriu, cum și articolul inedit al M. S. Reginei Maria «Sâmbăta Morților»⁴⁶. Suveranul este reprezentat în profil spre stânga cu o filacteră în partea de sus pe care este scris numele său iar dedesubt stema României susținută de doi lei și deviza familiei sale, „Nihil sine Deo”. (Fig. 18)

Este posibil să fi existat tentative de a copia portretele realizate de Dimitriu spre a fi comercializate în scop personal de diverși întreprinzători pentru că, în numărul din 19 noiembrie, a fost publicat un avertisment foarte categoric privind drepturile exclusive ale redacției asupra acestor lucrări de artă: „Se aduce la cunoștință că reproducerea clișeele apărute în «Neamul Românesc» este rezervată societății de editură «Neamul Românesc»: orice încălcare se va urmări pe cale judecătorească⁴⁷. Pentru același număr era tipărită o foaie volantă care avea pe o parte portretul generalului Henri Mathias Berthelot (Fig. 19) iar pe cealaltă o proclamație, intitulată *Români, la arme! La arme, Români!*,⁴⁸ (Fig. 20) a acestui comandant al Misiunii Militare Franceze și bun prieten al poporului nostru care se pregătea să treacă Dunărea la Giurgiu și să grăbească retragerea trupele germane. Între timp, pe 29 octombrie/11 noiembrie 1918, fusese semnat, la Compiègne, armistițiul⁴⁹. Pentru chipul generalului Berthelot artistul nu a mai folosit un model preexistent din creația plastică, ca în cazul anterior, medalia lui Lavrillier, ci, probabil, doar o fotografie: generalul este impostat în semiprofil spre stânga, cu chipul pe cap. Portretul este încadrat de ramuri de stejar și de măsline. Același portret a fost reluat și tipărit în numărul din 4 decembrie, purtând entuziasta etichetare „Marele nostru oaspete de azi”⁵⁰.

În numărul din 20 noiembrie în care era inserată o notiță despre întoarcerea suveranilor în București, pe prima pagină a periodicului era reprodus chipul nobil al reginei Maria având facsimilată, dedesubt, semnătura ei inconfundabilă⁵¹. (Fig. 21)

Peste încă două numere, păstrând diferența de datare a calendarului iulian, apărea un material în care se prezentau ceremoniile ocazionate de intrarea triumfală în Capitală a familiei regale și a trupelor românești și aliate, pe 1 decembrie 1918.⁵² După un *Te Deum* la Mitropolie, oficiat de mitropolitul Pimen al Moldovei, regele Ferdinand a fost înălțat la gradul de mareșal.

Chipul președintelui francez Raymond Poincaré a fost publicat în numărul din 27 noiembrie⁵³. Dimitriu a obținut admirabile efecte de clar-obscur speculând expresivitatea trăsăturilor omului de stat, cu barbișon și zâmbet discret ce se pierd într-o masă de negru pe care se detașează chelia strălucitoare. Este una dintre cele mai puternice lucrări ale gravorului. În partea de jos, între două fascine este plasat ecusonul cu inițialele „R.F.” (Fig. 22)

Pacea fiind instaurată, Iorga și redacția periodicului său au decis să se întoarcă în București pe data de 8 decembrie (stil vechi). Această informație era dată în numărul din 4 decembrie 1918⁵⁴. (Fig. 23)

După revenirea în Capitală a redacției, Horiațiu Dimitriu nu și-a întrerupt activitatea publicând portretele a doi iluștri fruntași politici din teritoriile proaspăt unite la trupul Patriei, bucovineanul Iancu Flondor⁵⁵ (Fig. 24) și ardeleanul Iuliu Maniu⁵⁶ (Fig. 25)

Un alt foarte reușit portret datorat dăltiței lui Horiațiu Dimitriu este acela al poetului George Coșbuc, stins în primăvara anului 1918. În profil spre stânga, cu o puternică absorbție în umbră, chipul marelui literat se detașează pe fondul întunecat cu fruntea sa luminoasă și ochii blânzi. (Fig. 26)

⁴⁶ *Neamul Românesc* nr. 313/12 noiembrie 1918, p. 2.

⁴⁷ *Neamul Românesc* nr. 320/ 19 noiembrie 1918, p. 2.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Datarea ziarului poate să inducă în eroare pe cititorii de azi deoarece, în acea vreme, în România funcționa calendarul iulian încă, aflat cu 12 zile diferență de cel gregorian sau Stilul nou, cum se numea pe atunci și după care se ghida întreaga Europă Occidentală. Astfel, data de 19 noiembrie din calendarul iulian era 2 decembrie în cel gregorian. Așa se explică anunțul intrării triumfale a familiei regale în București, ce s-a desfășurat pe 1 decembrie 1918.

⁵⁰ *Neamul Românesc* nr. 335/4 decembrie 1918, p. 2.

⁵¹ *Neamul Românesc* nr. 321/20 noiembrie 1918, p. 1.

⁵² *Neamul Românesc* nr. 323/ 22 noiembrie 1918, p. 2.

⁵³ *Neamul Românesc* nr. 328/27 noiembrie 1918, p. 1.

⁵⁴ *Neamul Românesc* nr. 335/ 4 decembrie 1918, p. 2.

⁵⁵ *Neamul Românesc* nr. 342/ 11 decembrie 1918, p. 1.

⁵⁶ *Neamul Românesc* nr. 349/ 19 decembrie 1918, p. 1.



Fig. 19. Generalul Berthelot, în *Neamul Românesc* nr. 320, 28 Noiembrie 1918.



Fig. 20. Proclamația generalului Berthelot către români, în *Neamul Românesc* nr. 320, 28 Noiembrie 1918.



Fig. 21. Regina Maria, în *Neamul Românesc* nr. 321, 20 Noiembrie 1918.

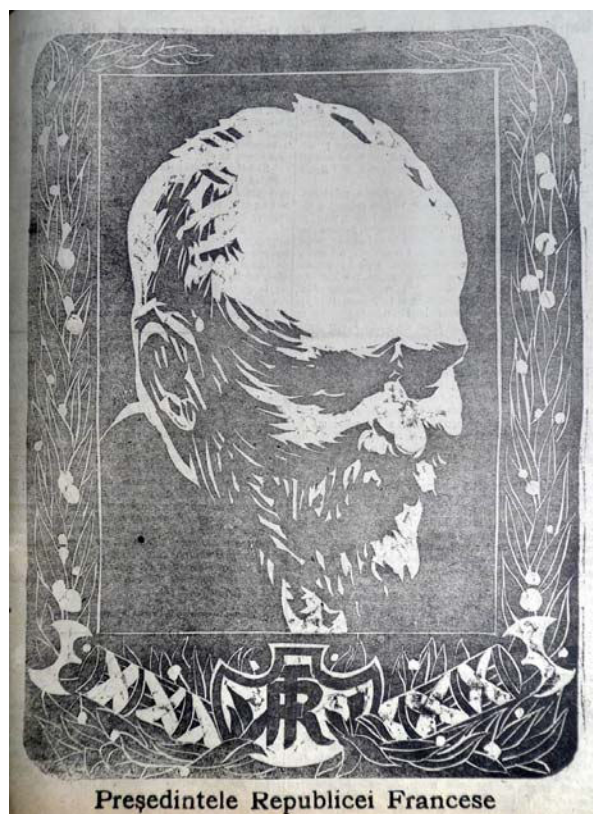


Fig. 22. Raymond Poincaré, Președintele Franței, în *Neamul Românesc* nr. 328, 27 Noiembrie 1918.

Urmind ca peste opt zile „NEAMUL ROMANESC” să se mute la București, se face cunoscut domnilor depositari și cetitorilor acestuia că cu începere de la 8 Decembrie a. c. orice corespondență și scrisori de valoare se vor adresa pe adresa „Neamul Românesc”, Str. Academiei, București, unde așteptăm fără întârziere conturile d-lor depositari precum și abonamentele întârziate.

Fig. 23. Anunț privind reîntorrea la București a redacției *Neamului Românesc*, în *Neamul Românesc* nr. 335, 4 decembrie 1918.



Fig. 24. Iancu Flondor, în *Neamul Românesc* nr. 342, 11 Decembrie 1918.



Fig. 25. Iuliu Maniu, în *Neamul Românesc* nr. 349, 19 Decembrie 1918.

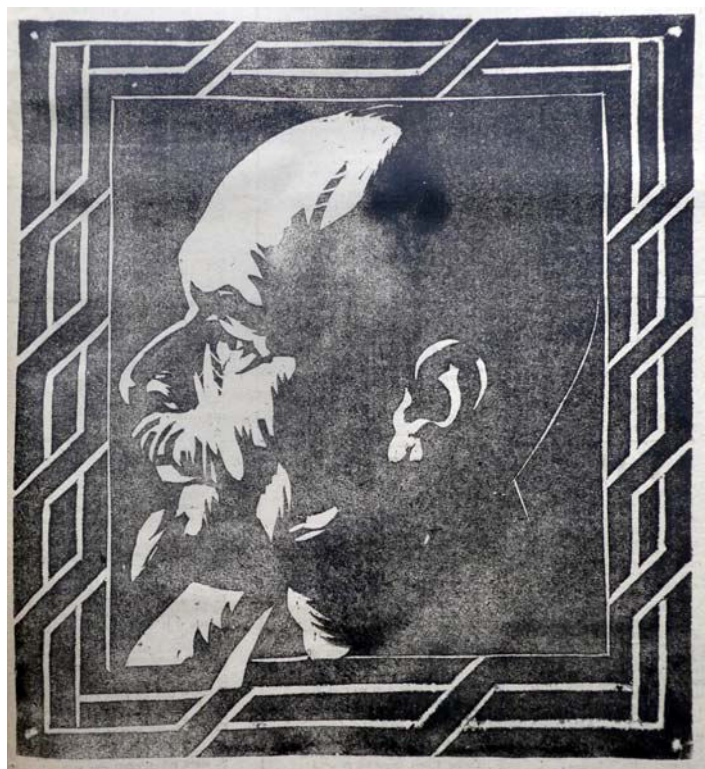


Fig. 26. George Coșbuc, în *Neamul Românesc* nr. 355, 25 Decembrie 1918.

Ultima contribuție din 1918 a lui Dimitriu în paginile ziarului lui Iorga a fost portretul mareșalului Ferdinand Foch, apărut în numărul din ultima zi a anului⁵⁷. (Fig. 27) Distinsul militar și strateg este impostat frontal – unica dată când artistul procedează astfel, el preferând profilul - și încadrat într-un dreptunghi nu în medalion, ca majoritatea celorlalte chipuri de personalități ale războiului. De-o parte și de alta a capului sunt plasate două gladii romane, ca semn al meseriei armelor. Anii războiului sunt înscrși deasupra compoziției.

Colaborarea artistului a continuat și în primele luni ale anului 1919. Aceasta a durat până când Dimitriu s-a dedicat pregătirii expoziției ce a deschis-o în luna mai la sala de la Fundația Regală. Ca și până la acea dată, portretele oamenilor importanți ai zilei, români sau străini, lucrate în tehnica linogravurii, au apărut pe prima pagină a periodicului, de cele mai multe ori însoțind articolele semnate de Iorga.



Fig. 27. Generalul Foch, în *Neamul Românesc* nr. 359, 31 Decembrie 1918.

Portretele se succed, cu regularitate, la finele sau începutul fiecărei săptămâni, în numerele de duminică sau de luni. Pe 6 ianuarie a fost publicat portretul fruntașului ardelean Alexandru Vaida-Voievod, în profil spre stânga, cu puternice absorbții în umbră și inconfundabilul pince-nez fixat pe comisura nazală⁵⁸. (Fig. 28) Premierul britanic David Lloyd George și-a aflat portretul în nr. 16 din 21 ianuarie⁵⁹. Plasat frontal, sub deviza „God Save England” – parafrază personală a artistului la „God Save the King” – chipul omului de stat degajă siguranță de sine și liniște interioară (Fig. 29). Opera gravorului însoțea articolul intitulat *Opera lui Lloyd George* pe care îl scrisese directorul ziarului spre a-l omagia pe acest strălucit om politic de talie mondială. Alături de un material sub un titlu similar, dar aplicat celui căruia îi era dedicat, apărea peste o săptămână chipul lui Ion Nistor, un ilustru patriot și univesitar bucovinean⁶⁰. Cu fine tăieturi ale dălțiței în masa moale de linoleum, Dimitriu a sugerat o personalitate complexă, stăpânită de neliniști și întrebări ce-și puseseră amprenta pe fizionomie. (Fig. 30) Un remarcabil portret, compus dintr-o multitudine de linii mărunte, sinuoase, i-a fost consacrat marelui actor Constantin Nottara⁶¹, interpret a nenumărate roluri mari din dramaturgia națională și universală. Legenda preciza acest lucru: „Întrupătorul lui Ștefan cel Mare și al tuturor eroilor trecutului nostru și păstrătorul demnității scenei române”. Chipului i-a fost conferită monumentalitate prin unghiul ascendent în care este surprins: cu nasul puțin ridicat actorul aruncă o privire mândră, chiar trufașă, ca într-unul din rolurile de pe scenă. (Fig. 31) În următoarele două săptămâni au fost

⁵⁷ *Neamul Românesc* nr. 359/31 decembrie 1918, p. 1.

⁵⁸ *Neamul Românesc* nr. 4/6 ianuarie 1919, p. 1.

⁵⁹ *Neamul Românesc* nr. 16/21 ianuarie 1919, p. 1.

⁶⁰ *Neamul Românesc* nr. 21/28 ianuarie 1919, p. 1.

⁶¹ *Neamul Românesc* nr. 27/3 februar 1919, p. 1.



Fig. 30. Ion Nistor,
în *Neamul Românesc* nr. 21, 28 ianuarie 1919.



Fig. 31. C. Nottara, în *Neamul Românesc*, nr. 27, 3 februarie 1919.



Fig. 32. Georges Clemenceau,
în *Neamul Românesc* nr. 33, 3 februarie 1919.

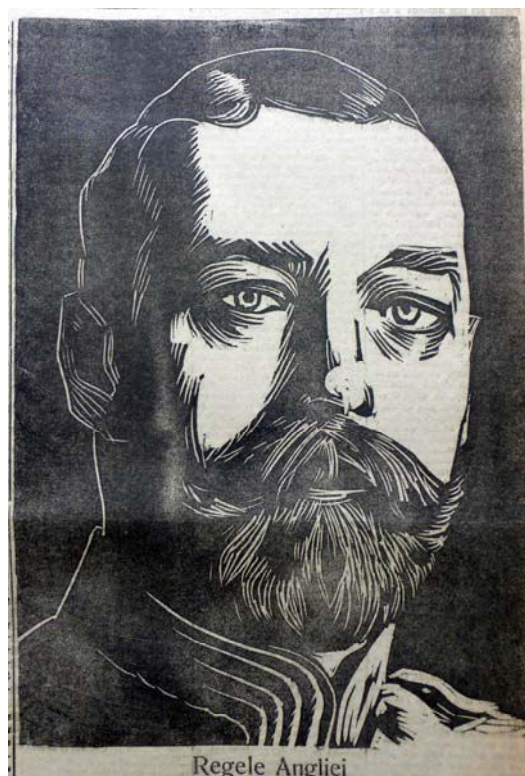


Fig. 33. George al V-lea, regele Angliei,
în *Neamul Românesc* nr. 51, 8 martie 1919.

tipărite portretele a doi oameni politici din tabăra Aliatilor, premierii Georges Clemanceau⁶² (Fig. 32) și Vittorio Emanuele Orlando⁶³, reprezentanți ai țărilor lor, Franța și, respectiv, Italia la Conferința de Pace de la Versailles. Regele Angliei, George al V-lea a fost programat să apară în numărul din 8 martie⁶⁴ (Fig. 33), având înainte și după sine, portretele unor fruntași din ținuturile proaspăt alipite la trupul țării: Teodor Mihali, fost memorandist în 1890, apoi vicepreședinte al Marii adunări naționale de la Alba Iulia care a decis Marea Unire și, după aceea, prefect al județului Someș (Fig. 34)⁶⁵, Ștefan Cicio-Pop⁶⁶ (Fig. 35), Vasile Goldiș⁶⁷ (Fig. 36) și basarabeanul Ion Inculeț⁶⁸. (Fig. 37)

Suita portretelor de oameni de stat ce se afirmaseră în timpul Marelui Război și după înfăptuirea Mării Uniri s-a încheiat cu chipul senin și afabil al lui Inculeț. O ultimă linogravură, apărută alături de articolul lui Iorga, *Comori neștiute*, ilustra un motiv decorativ de la Mănăstirea Cernica pe care marele savant o evidenția cititorilor săi pentru frumusețea și eleganța monumentului⁶⁹. (Fig. 38) La coditianul *Neamul Românesc*, Dimitriu își începuse colaborarea cu un motiv sacru – biserica Sf. Teodor din Iași – și și-o încheia cu un altul, tot din zona sacrului, de la Mănăstirea Cernica.

Pe 8 mai, la orele 11 a fost programată deschiderea expoziției lui Horațiu Dimitriu într-o sală de la Fundația Carol I. Într-o notă se preciza că gazeta avea de gând să revină cu o prezentare a „operei grafice a pictorului ale cărui lucrări au decorat și vor decora numerele de Duminecă ale jurnalului nostru”⁷⁰. La scurt timp s-a revenit cu o altă notiță în care erau date noi lămuriri despre eveniment: „Expoziția pictorului *Horațiu Dimitriu* s-a deschis ieri în sala societății *Grafica* de sub fundația Carol (intrarea prin Strada C. A. Rosetti). Nouăzeci de gravuri, de schițe în peniță și de aquarele formează obiectul de admirație al vizitatorilor. Îndemnăm publicul a visita expoziția pictorului *Horațiu Dimitriu*”⁷¹.

N. Iorga publică o scurtă dar elogioasă cronică a expoziției în numărul din 14 mai. În fraza de început, autorul face o succintă caracterizare a expozantului și a creației sale: „D. Horațiu Dimitriu, colaboratorul și prietenul nostru, expune o alegere din lucrările sale în care energia de linie deosebită și o sigură originalitate sunt caracterele deosebite ale unui talent care nu-și cerșește nicăieri îndreptarea și care nu se pleacă niciunei mode, precum nu încearcă să arunce praf în ochi prin nici o exagerare”⁷². Erau apoi enumerate temele abordate fără a se intra într-o analiză punctuală a lor: portrete, peisaje, studii de natură, vederi de monumente. Este amintit doar un pod între vederile din Basarabia, „văzut în aur de amurg” ce evidențiază „un colorit de mare delicateță”. Aceasta reprezenta o promisiune pentru opere viitoare de mare forță evocatoare. Iorga lauda capacitatea artistului de a surprinde, prin câteva linii expresive, esența motivelor reprezentate, foarte departe de compozițiile dulcele ale altora, realizare fără simțire: „În toate, puțința de a reda în scurt caracteristicul, ceea ce trebuie să fie, în aceste vremuri de resumare a sufletului omenesc, lozinca și în pictura viitorului, care nu va mai îngădui leneșe răsfățuri și nici înseilături fără sens, jucării de diletant care nu și-a simțit un suflet și nu și l-a putut disciplina”⁷³.

În câteva din numerele următoare au fost inserate noi invitații de vizitare a expoziției⁷⁴. Dacă Iorga privea expoziția, detașat, doar cu ochii amatorului/degustătorului de artă și ai istoricului dornic să vadă fapte glorioase și eroi ilustrați cu absolută corectitudine documentară fără a putea percepe în profunzime valorile estetice imanente ale actului artistic, doar un practicant al artei putea să revele această latură valoroasă a creației lui Dimitriu. Confratele Francisc Șirato, care semna și cronici plastice în revista *Sburătorul* unde, uneori se arăta foarte aspru și intransigent cu unii colegi, mai ales cu acei nechemați în sălile de expoziție, a consacrat un articol evenimentului oferit de Dimitriu, lăudându-i sintetismul decorativ și expresivitatea ce o obținea, atât în portrete cât și în peisaje, din jocul în alb și negru al xilogravurilor sale: „Deși dalta cu care sculptează d-sa imaginea naturii, în lemn, redă impresia plastică într-o transcripție personală cu inflexiuni ce modelează forma locală – nas, ochi, gură etc. – linia însă, care desenează formele generale, e mereu decorativă și expune subiectul clar și cu precizie.

⁶² *Neamul Românesc* nr. 33/3 februar 1919, p. 1.

⁶³ *Neamul Românesc* nr. 39/18 februar 1919, p. 1.

⁶⁴ *Neamul Românesc* nr. 51/8 martie 1919, p. 1.

⁶⁵ *Neamul Românesc* nr. 45/25 februar 1919, p. 1.

⁶⁶ *Neamul Românesc* nr. 57/11 mart 1919, p. 1.

⁶⁷ *Neamul Românesc* nr. 63/18 mart 1919, p. 1.

⁶⁸ *Neamul Românesc* nr. 69/24 mart 1919, p. 1.

⁶⁹ N. Iorga, *Comori neștiute*, în *Neamul Românesc* nr. 75/14 aprilie 1919, p. 1.

⁷⁰ *Neamul Românesc* nr. 93/8 mai 1919, p. 2.

⁷¹ *Neamul Românesc* nr. 95/10 mai 1919, p. 2.

⁷² N. Iorga, *O expoziție de pictură*, în *Neamul Românesc* nr. 97/14 mai 1919, p. 2.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Neamul Românesc* nr. 101/18 mai 1919, p. 2; nr. 102/20 mai 1919, p. 2; nr. 103/21 mai 1919, p. 2; 104/ 22 mai 1919, p. e; nr. 106/24 mai, 1919, p. 2; nr., 107/25 mai 1919, p. 2; nr. 109/29 mai 1919.



Fig. 34. Teodor Mihali,
în *Neamul Românesc* nr. 45, 25 februar 1919.



Fig. 35. Ștefan Cicio-Pop,
în *Neamul Românesc* nr. 57, 11 mart 1919.



Fig. 36. Vasile Goldiș,
în *Neamul Românesc* nr. 63, 18 mart 1919.



Fig. 37. Ion Inculeț,
în *Neamul Românesc* nr. 69, 24 mart 1919.

D-l Dimitriu a înțeles că suprafața ca atare, numai plană și plată, e inexpresivă. Linia descrie, precizează ce vede ochiul, încadrează obiectele în opera de artă, izolându-le din angrenajul lor din natură, de relații reciproce de formă, culoare, umbră sau lumină, înfățișându-le ca pe diamantul prins în montura unui arabesc de bijuterie.

Din acest sentiment pentru decorativ decurge și mlădioșia capricioasă cu care ondulează artistul un fir de păr sau cutele unei rochii într-un ritm general de linii. Acest ritm încheagă liniile care constituiesc un tip care se cheamă Goga, Vopicka sau Minulescu, etc., într-un organism bine consolidat ca și împletitura unui sistem muscular. În alb și negru artistul exprimă, cu elocvența tinereții gândirea sa, câteodată cu o frumusețe definitivă și nu se pierde niciodată în bâlbâieli în exprimare, de dragul unor meschine detalii pitorești ale subiectului. (...) Peisajele d-sale sunt imagini evocatoare ale realității, fără să curpindă în jocuri de lumini și umbre o corporalitate prea plastică care le-ar ridica calitatea lor esențială: decorativul.

Iată cum principii de artă străine – japoneze – pot fi utilizate, într-o adaptare stilistică proprie, și aplicate elementelor liniare ce le oferă subiectele luate din natură, de la noi. Desigur, toate aceste calități frumoase nu se vădese totdeauna clar, se întâmplă câteodată ca sentimentul cu care artistul exprimă subiectul să nu găsească o formă adecvată și unică potrivită lui, dar curajul exprimării grafice și lipsa de orice ezitare sau slăbiciune de factură, ne seduce⁷⁵. Cronicarul încheia cu un apel către eventualii cumpărători ai stampelor artistului, în care strecura o mușcătoare mustrare la adresa cupidității clientelei obișnuite a galeriilor: „(...) Domnilor mecenai, alegeți-vă serii întregi din minunatele gravuri fără a mai aștepta ieftinirea trufelor din piață ca, cu prisosul de la coșnița bucătăresei, să întrețineți, cu francul, entuziasmul unui artist. Nu lăsați ca în golul săpat în lemn de o mână înfrigurată, să se culce în urmă, rece, ca în mormânt, entuziasmul unei tinereți decepționate. Istoria nescrisă a artei românești cunoaște mai multe asemenea spectre⁷⁶. Șirato părea a fi avut o premoniție când a scria această frază căci, nu peste mult, prolificul și valorosul artist avea să expieze prematur, în mizerie, prea puțin cunoscut și apreciat de contemporani, așa cum se va vedea mai jos.

O nouă expoziție avea să își deschidă peste doi ani, în octombrie 1921, într-o sală de pe Str. Ion Câmpineanu din centrul Bucureștilor. A redactat personal textul de catalog sintetizând în el profesiunea sa de credință: „Sunt Român curat la suflet, îmi iubesc patria și neamul, așa cum îmi dictează cel mai firesc dintre instincte și așa cum m-au învățat dascălii mei. Pictez tricolor: roșu, galben și albastru⁷⁷. Care artist român, înaintea sau după el și-a mai clamat atât de ritos românismul și devotamentul pentru patrie? Fie și numai pentru atâta merită a fi păstrat numele lui Horațiu Dimitriu, la loc de cinste, în paginile istoriei artei naționale! Dar opera sa, destul de limitată ca întindere, deși foarte variată și valoroasă, îi asigură acest loc binemeritat în panteonul artiștilor români.

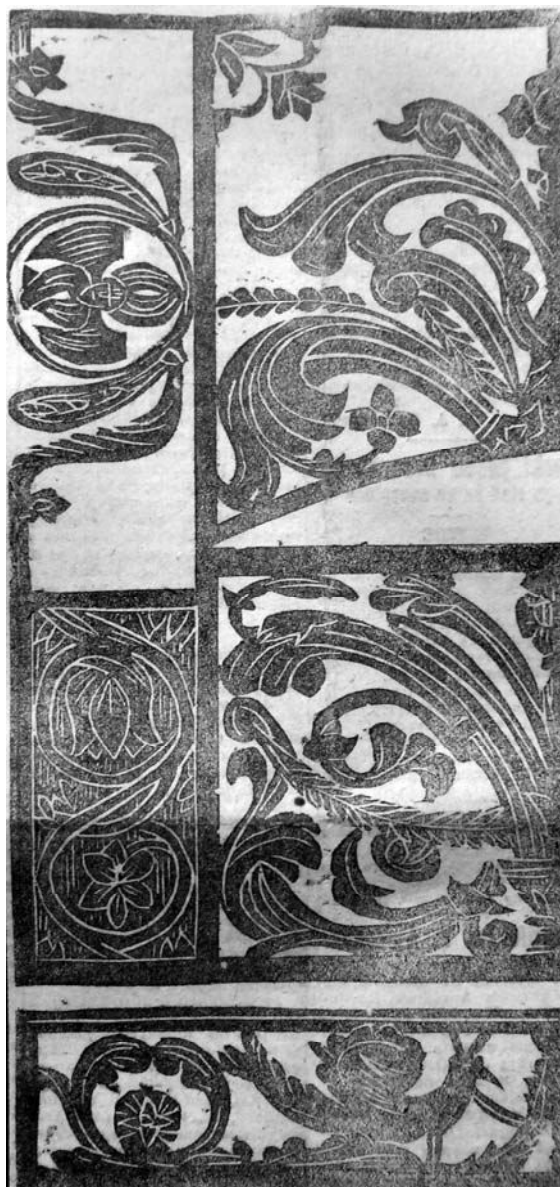


Fig. 38. Ornament de la Mănăstirea Cernica, în *Neamul Românesc* nr. 75, 14 aprilie 1919.

⁷⁵ Francisc Șirato, *Încercări critice*, prefață și antologie de Petre Oprea, cuvânt înainte de Petru Comarnescu, București, 1967, p. 150–151.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 152.

⁷⁷ [Horațiu S. Dimitriu], *Prefață la catalogul expoziției mele de pictură*, op. cit.

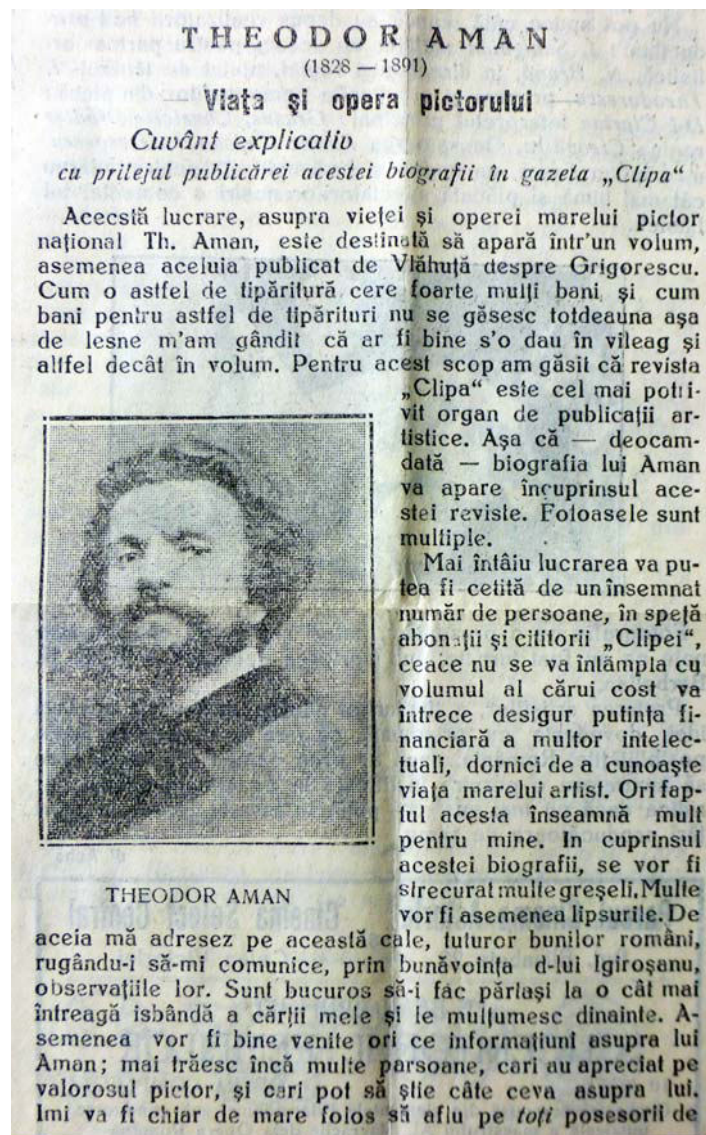


Fig. 39. Horățiu Dimitriu, *Theodor Aman, Viața și opera pictorului*. Cuvânt explicativ, în *Clipa* nr. 104, 14 iunie 1925, fragment.

Dar calitățile de plastician ale lui Dimitriu erau secondate și de acelea de pasionat istoric de artă. Căci el a fost unul dintre primii monografiști ai lui Theodor Aman, alături de G. Oprescu a cărui plachetă dedicată celui dintâi maestru al artei românești moderne fusese publicată în 1924⁷⁸. Dar, față de Oprescu, care stăpânea doar informații generale și făcuse o prezentare analitică a operei artistului, Dimitriu avusese acces la arhiva familie Aman, pe care o cercetase cu mare amănunțime spre a da la lumină o amplă lucrare de specialitate. Unii autori au afirmat că Dimitriu era nepotul lui Aman⁷⁹ dar această informație nu a putut fi verificată⁸⁰. În acea vreme, văduva lui Aman, Annetta (1840–1926) își trăia ultimii ani ai vieții și, hotărâtă a păstra vie memoria soțului iubit — așa cum făcuse și până atunci prin donarea casei și a colecției spre a deveni muzeu — îi pusese, desigur, la dispoziție încă tânărului pictor Dimitriu documentele necesare elaborării monografiei majore pe care o plănuia. Primele capitole ale acestei monografii au fost date la

⁷⁸ G. Oprescu, *Pictorul Theodor Aman*, Cernăuți, 1924.

⁷⁹ Paul Rezeanu, *Horățiu Dimitriu*, în catalogul *Expoziției retrospective*, op. cit., p. 6; *Idem*, *Pictori puțin cunoscuți*, op. cit., p. 136; Florica Cruceru, Dana Postolache, Ioan Darida, *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc*, București, 2019, p. 338.

⁸⁰ În mai multe convorbiri cu ilustrul genealogist prof. univ. Mihai Sorin Rădulescu, autor al unei genealogii definitive a familiei Aman (*Theodor Aman — legături genealogice*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator) *Centenar Theodor Aman 1991*, București, 1991, p. 25–38), mi-a mărturisit că nu a găsit nici un document care să ateste o legătură directă între Horățiu Dimitriu și înaintașul său întru pictură (convorbirile telefonice au avut loc pe 6 august, 3 septembrie și 9 octombrie 2020).

lumină în revista de cultură *Clipa* al cărei director și fondator era sculptorul, cineastul, cronicarul plastic și complexul om de cultură, Horia Igiroșanu (1896–1960). Din materialul adunat nu au fost publicate decât 13 fragmente care acopereau informații despre părinți, copilăria, adolescența, studiile liceale până la plecarea lui Aman la Paris pentru a deprinde arta picturii. Fie și doar atâta era suficient pentru a se vedea amploarea lucrării planificate și profunzimea cercetărilor, care începuseră cu mai mult timp în urmă și acoperiseră un vast câmp documentar. Primul fragment a apărut în vara anului 1925 și în el autorul își argumenta demersul. Intenționa să-i consacre lui Aman un volum ca acela pe care Alexandru Vlahuță i-l dedicase lui Nicolae Grigorescu dar, realizând că o asemenea lucrare era costisitoare și nu și-ar fi putut-o permite mulți amatori, decisese să o publice, serial, în paginile *Clipei* care se arătase interesată de subiect⁸¹. (Fig. 39) Mai mult, invita pe cititorii care posedau lucrări sau informații despre Aman să le comunice redacției sau să intre în corespondență directă cu el. Din chiar acest prim articol, semnatarul își arăta admirația fără limite pentru personajul ales drept subiect al studiilor sale. Pentru Horațiu Dimitriu, Aman era un model, un înnoitor, un inițiator, un ctitor al creației plastice naționale căruia trebuiau să-i fie aduse toate laudele. Autorul concentra în trei paragrafe sentimentele de respect și admirație pentru Aman și expunea, punctual, beneficiarii pe care-i vizase când elaborase monografia și care puteau profita de pe urma ei. Dimitriu își formula opiniile ca pe un adevărat manifest de glorificare a artistului: „Pentru vemurile anarhice ce trăim de la războiul cel mare, opera pozitivă și cuprinzătoare realizată de marele român Theodor Aman, va fi o protestare și contra însăși a acestor nemernice vremuri. Descrierea vieții sale de idealist va fi o demonstrație contra vieții de materialism a timpurilor noastre.

Deosebită de mare însemnătate trebuie să aibă viața și opera pictorului Th. Aman pentru mișcarea noastră plastică. Pentru acei dintre foștii lui elevi și pentru toți artiștii cinstiți ai acestei țări, pilda lui Aman va fi un stimulent de perseverență pe calea probității și a demnității artistice.

Pentru acei anarhiști ai penelului și ai himei nu știu dacă voi putea să le fie de folos. Bătând câmpii cum îi bat, acești gonaci de glorie nu se vor interesa de o personalitate covârșitoare ca a lui Aman, ea constituie pentru ei o vie imagine de ceea ce trebuie să fie un adevărat artist. De aceea să-i lăsăm în plata domnului și a revistelor de modă artistică străine, de unde extrag rețete de inspirație, asemenea croitoreselor noastre bucureștene.

Pentru școlarii începători în ale picturii și sculpturii, opera și viața lui Aman să fie o pildă zilnică. Să nu se lase influențați de nenorocitele curente moderne, trecătoare ca o modă și să se atârne puternic, cu brațele tinereții lor, de statuia eternă a artei cinstite, pornită din sentimente originale și sincer tâlmăcite, așa cum a început-o și Aman⁸². Din aceste rânduri, așternute cu nedisimulată ironie și chiar vehemență la adresa moderniștilor, reiese că Dimitriu era un apărător al tradițiilor plasticii naționale și refuza orice contaminare de la curente ce se impuseseră în străinătate. În acest fel, el era în consens cu Horia Igiroșanu care arborase pe frontispiciul unui număr al revistei sale o frază-manifest: „*Clipa* va duce lupta contra țicniților cari profanează arta⁸³”, adesea critica nemilos excesele moderniste ale unora dintre expozanți⁸⁴. Deși revista „*Clipa*” era o publicație foarte modernă ca aspect și ca materiale publicate, inclusiv promovarea artei filmului căreia directorul îi era foarte devotat, avea o poziție foarte rezervată și dezaprobată față de toate tendințele de înnoire din artele de șevalet. Unul dintre colaboratorii constanți ai revistei, graficianul Virgil Condoiu, publica în numărul jubiliar al revistei din 17 mai 1925, o caricatură intitulată *La teasc!* în care erau reprezentate niște mâini vânjoase ce strângeau șurubul unui teasc pe a cărui placă de presare era scris „*Clipa* Nr. 100”. Din gura celui strivit sub greutatea presei ies numele celor mai recente curente din plastica vremii: Futurism, Cubism, Crudism, Dadaism, Impresionism, Constructivism și, în final, cu o semnificație strict locală, Fraude⁸⁵. (Fig. 40) Nu este de mirare că, în aceeași perioadă, Dimitriu contribuia și el cu două

⁸¹ Horațiu Dimitriu, *Theodor Aman (1828-1891). Viața și opera pictorului. Cuvânt explicativ cu prileju publicării acestei biografii în gazeta Clipa*, în *Clipa* nr. 104/14 iunie 1925, p. 3.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Clipa* nr. 23/18 noiembrie 1925, p. 1.

⁸⁴ Horia Igiroșanu, *Nebunia secolului – arta ultra modernistă, Cazul Maxy*, în *Clipa* nr. 23/18 noiembrie 1923, p. 3; Idem, *Un alt nebun: Marcel Iancu*, în *Clipa* nr. 30/6 ianuarie 1924, p. 3; Idem, *Clinica mea. Cazul Rubin și Brauner*, în *Clipa* nr. 75/18 noiembrie 1924, p. 3; Idem, „Cărămizile” S. A. F., *Generozitatea ministerului artelor, Misiunea d-nei Minulescu la Paris, Criticul plastic al Gândirii, Expoziția femeilor*, în *Clipa* nr. 94/29 martie 1925; Idem, *Exotismul în plastica românească (balcicomania, turcomania, țiganomania)*, în *Clipa* nr. 117/1 noiembrie 1925, p. 3; Idem, *Exotismul în plastica românească II (Balcicomania, Cazul Iser)*, în *Clipa* nr. 118/8 noiembrie 1925, p. 3.

⁸⁵ *Clipa* nr. 100/ 17 mai 1925, p. 1.

caricaturi șfichiuitoare la adresa stării de lucruri din viața artistică locală și a celui de care depindeau destinele artiștilor. În numărul din 25 iunie, plasticianului îi este publicată o caricatură intitulată *Minuletti il futurista*⁸⁶. (Fig. 41) Desenul este însoțit de câteva rime șugubețe, pline de ironie la adresa poetului simbolist Ion Minulescu, director general al Artelor în Ministerul Cultelor și Artelor: „Deși romanul a apărut/ E «roșu, galben și albastru»/ E totuși **roșu** moscovit;/ Dar luciul este potrivit/ Fațadei sale liberale/ Cu dosul proaspăt **înroșit**”. Erau făcute referiri la romanul *Roșu, galben și albastru* apărut în 1924, aceste cuvinte apărând pe aburii ce se ridică din ligheanul cu apă fierbinte în care Minulescu își bălăcește picioarele în vreme ce, așezat pe un cap de piatră pe care este scris numele lui Brâncuși, citește, pufăind din trabuc, ziarul *Viitorul*, unde deținuse funcția de secretar de redacție, pe ale cărui coloane sunt scrise acuzațiile legate de conducerea sa discreționară și scandalurile din ultima vreme: fraudele de la Teatrul Național, Filarmonică, Salonul Oficial. Figurat în pantaloni scurți susținuți de cozondraci, poetul are pe spate însemnul bloșevicilor ruși, secera și ciocanul încrucișate, ia deasupra lor, minuscul desenate, compasul și echerul masonic, cu trimitere la simpatiile personajului pentru Frăția zidarilor liberi. Pe turul pantalonilor este scris numele revistei de cultură *Integral* a lui Ilarie Voronca. De pe un soclu înalt, poetul este privit, cu insistență, de bustul unui confrate, Octavian Goga, fost ministru al Cultelor și Artelor în guvernul generalului Alexandru Averescu (13 martie 1920 – 16 decembrie 1921). Schița este plină de simboluri și de referiri la evenimente recente care îl puseseră pe Minulescu într-o poziție de adversitate cu mulți dintre contemporanii care își făcuseră o carieră în lumea artelor, actori dramatici, muzicieni și plasticieni. Un recent articol semnat de Igiroșanu critica prezența ca reprezentant al României la Expoziția universală de artă decorativă de la Paris a Cludiei Millian-Minulescu, poetă și soția directorului general al Artelor, ce fusese trimisă pentru a studia felul de organizare al muzeelor franțuzești⁸⁷.

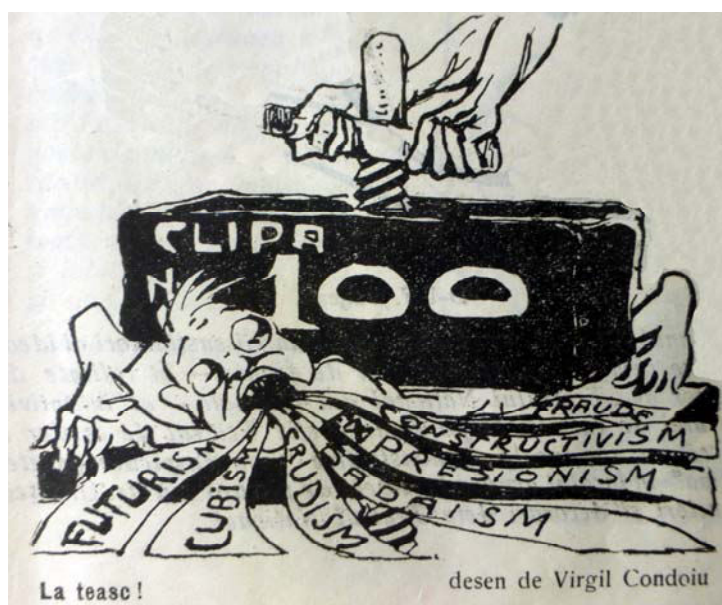


Fig. 40. Virgil Condoiu, La teasc, în *Clipa* nr. 100, 17 mai 1925.

Următorul desen satiric al lui Dimitriu este o crudă ironie la adresa fondurilor reduse puse la dispoziție de oficialități oamenilor de cultură și artă. În titlu a fost folosit un regionalism care poate pune pe gânduri pe cititor dar, datorită ilustrației elocvente, poate fi ușor decodificat și revelă umorul amar cu care este investit: *Pomana Pochilor* (sic) și a muzelor⁸⁸. (Fig. 42) Este o imagine hibridă de Janus bifrons care, pe stânga ia chipul unui preot obez, cu pântecul răsfrânt și chipul dominat de un zâmbet viclean și satisfăcut, cu potcap enorm și barbă zbârlită iar în dreapta o creatură feminină, cu anatomie sintetică amintind de Principesa X a lui Constantin Brâncuși, care ține în mână o floare delicată. Creatura este așezată pe un bolovan pe care este scris, cu majuscule, BUGET. Evident, preotul ocupă mult mai mult decât s-a fi convenit în vreme ce muza

⁸⁶ *Clipa* nr. 106/ 28 iunie 1925, p. 1.

⁸⁷ Horia Igiroșanu, „Cărămizile” S. A. F., *Generozitatea ministerului artelor, Misiunea d-nei Minulescu la Paris, op. cit.*

⁸⁸ *Clipa* nr. 109/ 9 august 1925, p. 1.



Fig. 41. Minuletti il futurista,
în *Clipa* nr. 106, 28 iunie 1925.



Fig. 42. Pomana Pochilor și a muzelor,
în *Clipa* nr. 109, 9 august 1925.

abia își poate ține locul pe o margine. În vreme ce în fața omului bisericii este aprinsă o lumânare mare și groasă ce avea în jur, la bază, aruncate sumedenie de monede, lângă geniul artelor erau doar trei lumânări firave care, însă, dădeau o lumină puternică iar în preajma lor crescuseră lujere plâpânde ca semn al rodniciei creativității artistice. Mesajul era foarte clar: pe când biserica beneficia de fonduri generoase din partea ministerului deși rămăsese închistată în conservatorism, artele, cu toate că erau foarte productive, pornite pe calea modernizării, erau ignorate și nu primeau un buget adecvat. Legenda oferea explicații suplimentare „...Sau generozitatea Ministerului Cultelor și Artelor în anul de grație 1924–1925”. Citarea în desen a siluetei sculpturii lui Brâncuși, *Principesa X*, care produsese scandal, la Paris, în 1920, la Salon des Indépendants⁸⁹ sau, a celui cap din anterioara caricatură, erau ecouri ale expoziției *Contimporanul* ce fusese deschisă la București, în 1924, între 30 noiembrie și 30 decembrie, și pe care Dimitriu sigur o vizitase. Acolo figuraseră 4 sculpturi și câteva fotografii ale unor opere din atelierul lui Brâncuși, alături de lucrări ale lui Hans Arp, Paul Klee, Kurt Schwitters, Hans Richter, Viking Eggeling, Marcel Iancu, Milița Pătrașcu, Mattis Teutsch, M. H. Maxy, Victor Brauner și ale altor câtorva artiști de mai mică însemnătate din Belgia, Cehoslovacia, Polonia, Serbia și Ungaria⁹⁰. Chiar dacă autorul desenului satiric nu ar fi știut de acea expoziție emblematică pentru tendințele din plastica momentului, putuse vedea reproduceri ale operelor marelui sculptor în numărul din luna ianuarie 1925 al revistei *Contimporanul* – ai căror redactori erau Ion Vinea, Marcel Iancu și M. H. Maxy – care-i fusese consacrat lui Brâncuși⁹¹. Totuși, este puțin probabil ca Dimitriu să nu fi aflat de acea

⁸⁹ Margit Rowell, Friedrich Teja Bach, Ann Temkin, *Constantin Brancusi 1876–1957*, Paris, 1995, p. 380.

⁹⁰ *L'Exposition internationale du „Contimporanul”*, în *Contimporanul* Consacrat lui: Constantin Brâncuș sculptor roman, nr. 52/ianuarie [1925], p. 8; Margit Rowell, Friedrich Teja Bach, Ann Temkin, *op. cit.*

⁹¹ *Contimporanul* Consacrat lui: Constantin Brâncuș, sculptor roman, nr. 52/ianuarie [1925].

manifestare mai ales că ea îl scandalizase pe patronul foii la care colabora și acesta semnase o cronică plină de virulență la adresa organizatorilor și expozanților adunați în Sala Sindicatului Artelor Frumoase. În articolul intitulat *Mai multă cinste și pricepere, d-lor confrăți*, Igiroșanu spunea răspicat: „A fi artist e un mare lucru, ce nu pot să-l prețuiesc domnii dela Contimporanul. S-ar putea spune că îndrăsneala goniților de pe meleagurile străinătății și refugiați la noi, ne face rău, necinstindu-ne modesta noastră pricepere și înțelegere de frumos; iar toți cari foesc în jurul lor, cu întreaga lor inconștiență, sunt îndrăsneții corupți de furia veacului și întreg desfrăul deslănțuit cu atâta nefirească și neîngăduită patimă, în urma războiului. (...) Avem nevoie chiar să scăpăm curând de acești culeși de prin taverne, corupători ai bunului gust. M-am agățat iar fără voe de ciuguliții la minte ce vor cu orice chip să fie propovăduitorii unei noi arte, deoarece vreau să atrag atenția serios acelor cari mai plutesc în nedumerire, și să nu uite că: pictură, sculptură, artă decorativă, aquarelă, pastel, aqua-forte, e cu totul altceva; ceva mult departe de pământul tuturilor înrăiților, ceva care se apropie de Dumnezeu. E greu să spui în vorbe aceia ce trebuie să se simtă și să se înțeleagă în domeniul artei pure. (...) Îmi fac totuși o datorie și o cinste, izvorâtă din dragul pentru arta bună, adevărată și mai cu seamă pentru țara mea, de a fi gardianul întregii moșteniri artistice lăsate dela strămoșii mei, care moștenire dacă nu o cunosc mulți, nu e vina mea. (Sub această latură pot fi socotit un «rămas în urmă»). Și mai cu seamă confrăților dela celelalte gazete le dau un sfat: să nu se amestece unde nu le e treaba dacă nu se pricep și nu înțeleg rostul. Să spui o vorbă despre artă și artiști nu e lucru ușor. Trebuie să o cunoști și să-i înțelegi. Probă evidentă, tot în «Mișcarea Literară» și pe aceeași pagină se înjură un ministru al artelor pentru că nu a cumpărat colecția de Luchieni, rămasă de pe urma lui B[ogdan] Pitești, și mai sus, la loc de cinste, se preamărește inițiativa celor de la «Contimporanul» cu bazaconiile lor. Își dau în cap singuri: *Luchian* și *Maxy*, cu întreg cortegiul! Câtă distanță! Apoi, d-lor confrăți una din două: Ori preamăriți cum se cuvine moștenirea lăsată de marele *Luchian*, ori strângeți în brațe pe toți *Marcelușii* și *Rubinii* de la noi. Găsesc că e mult mai cinstit să ști ce vrei»⁹².

Monografia lui Dimitriu din care fuseseră publicate abia primele pagini, a suscitat un interes imediat pentru personalitatea marelui înaintaș. Pe 23 august 1925 a fost organizat, din inițiativa Sindicatului Artelor, un parastas pentru Aman, la 34 de ani de la mutarea sa la cele veșnice⁹³. După ceremonia religioasă, desfășurată la biserica Boteanu, din preajma casei artistului ce devenise muzeu în 1908, a urmat un pelerinaj la mormântul maestrului din Cimitirul Bellu și, după amiaza, o conferință. Cu toată inițiativa salutară, evenimentul nu s-a bucurat de aflul de public convenit și nici de prezența oficialităților din minister. Horia Igiroșanu semna, cu amoc, un articol în revista sa, intitulat *La mormântul lui Th.Aman*, în care dădea frâu liber criticii îndreptățite la adresa necunoaștinței posterității față de acel proteic artist și fondator de școală : „A trebuit să treacă 34 de ani dela moartea aceluia care a fost mai mult decât un pictor; 34 de ani de uitare și nepăsare dela moartea artistului pictor și profesor al întregii generații de artiști români, pentru ca să i se pomenească, în Biserica Boteanu, numele. E un semn bun această inițiativă a sindicatului nostru al artelor plastice; un început de trezire a meșteșugarilor mânători abili ai dălței și pensulei; trezire mult așteptată, căci dacă la această comemorare nu au luat parte – suflătește cel puțin – toți cetățenii acestei țări, vina o poartă întreaga familie de artiști; întâi pentru că n-au știut să-și preamărească și să-și iubească înaintașii; și al doilea fiindcă nici unul nu s-a ostenit, cel puțin din aceia ce l-au cunoscut și iubit, să-l facă știut generației actuale de artiști, pentru ca ei la rândul lor să poată purta mai departe numele și faima marelui dispărut»⁹⁴. În continuare era elogiată munca de restituire a personalității uitate pe care o întreprindea monografistul: „Cu multe piedici și nesfârșite necazuri a trebuit să lupte pictorul Horațiu Dimitriu până ce a reușit să reconstruiască și să închege viața și opera lui *Theodor Aman* într-un mare studiu căruia i-am făcut loc cu atâta fericită bucurie în coloanele «*Clipei*». Abia acum începe să ni se lumineze o întreagă epocă din scurta viață a istoriei artelor românești. Studii serioase asupra vieții și operei marilor înaintași ai picturii și sculpturii, nu avem aproape deloc.

Inițiativa sindicatului nostru pentru pomenirea lui Theodor Aman și munca plină de dragoste a unuia din camarazii noștri de a ne reda în întregime viața și opera unui pictor mare și în lumina ei adevărată, nu poate decât să găsească desăvârșitori; și mai cu seamă bune ocazii de a ne cunoaște trecutul cât și păătoasa noastră desinteresare față de tot ce-i al nostru mai drag și mai sfânt»⁹⁵. Apoi, autorul deplângea prezența firavă a plasticienilor la tristul eveniment de pomenire, absența ministrului sau a altor oficialități în afara

⁹² Horia Igiroșanu, *Mai multă cinste și pricepere, d-lor confrăți*, în *Clipea* nr. 79/14 decembrie 1924, p. 3.

⁹³ *Clipea* nr. 110/ 23 august 1925, p. 1.

⁹⁴ Horia Igiroșanu, *La mormântul lui Th.Aman*, în *Clipea* nr. 111/6 septembrie 1925, p. 3.

⁹⁵ *Ibidem*.

directorului Școlii de Belle-Arte, G. D. Mirea, fost elev și apoi colaborator al lui Aman – venit mai mult în nume personal – și destăinuia, rușinat, regretabilul fapt că, în cimitir, nici măcar nu știau unde se afla locul de veșnică odihnă al celui comemorat: „(...) Ne-am rătăcit în *cetatea morților* dela Bellu și nu am putut afla crucea și mormântul aceluia la care ne duceam în vizită, cu flori și lacrimi pe obraz, până ce nu a venit un bătrân gardian pentru a ne arăta calea. Se poate închipui o altă împrejurare mai evidentă care să ne arate așa cum suntem? De 34 de ani, nimeni în afară de venerabila d-nă Aman – care încă e în viață – nu a fost o singură dată la mormântul lui Th. Aman. Să ne mai mirăm, cetățeni, strânși în jurul unui crez de artă adevărată, că artistul e uitat și de oameni și de d-zeu, în viața lui amară, când nici după moarte nu sunt cinstiți cum trebuie.” Ca summum al dezinteresului și nerecunoștinței flagrante față de ilustrul înaintaș era revelat faptul că, în școala pe care el o fondase, nu exista nici un portret pictat sau fotografia sau vreun bust al acestuia, ca să-i preamărească memoria, iar soția sa murea de foame deși donase țării un muzeu și o colecție importantă. Și chiar mai mult, nici măcar la cursurile de istoria artei nu se preda despre el...

Capitolele despre viața lui Aman semnate de Dimitriu au apărut până la finele lunii februarie 1926, 13 articole în total. Deși el însuși plastician, Dimitriu deținea o incontestabilă propensiune pentru cercetarea sistematică a istoriei artei, stăpânea vocabularul adecvat și cunoștințele necesare întocmirii unei lucrări de ținută academică. În Prefață, autorul enunță sursele folosite și schițează un studiu istoriografic critic, menționând anterioarele biografii întocmite de dr. C. I. Istrati⁹⁶ și Al. Tzigara-Samurcaș⁹⁷ – căruia îi reproșă o încercare de minimalizare a aportului și talentului artistului în comparație cu acelea ale mai tânărului N. Grigorescu⁹⁸ – sau documentele publicate de N. Iorga despre tatăl pictorului⁹⁹ și despre viața plasticianului¹⁰⁰, desprinsă din corespondența cu fratele mai mare păstrată pe atunci în muzeul craiovean¹⁰¹. De mare folos i-au fost în cercetare cele trei mape cu documente de la Academia Română și arhiva aflată încă în posesia venerabilei doamne Ana Aman, în special scrisorile din tinerețe ale maestrului. Dimitriu poate fi considerat un pionier al istoriei orale. El preciza: „Informațiile, culese din viu grai, sunt și ele foarte prețioase. Cea mai indicată persoană pentru aceasta este, fără îndoială, venerabila și înțeleaptă soție a lui Aman”. Autorul a avut îndelungi conversații cu ea despre care afirma că „are o memorie extraordinară, hrănită de sentimente indisolubile de adorare pentru acela care a fost valorosul d-sale soț. Multe și variate, precise și prețioase mi-au fost cele spuse, cu o nesfârșită înflăcărare, de d-sa; cred că admirația n-a impietat deloc asupra adevărului, lucru de care m-am putut convinge, prin documentele respective”¹⁰². A mai avut și alți informatori găsiți printre diverși descendenți, colaterali, ai maestrului. În acest fel a beneficiat de o informație de primă mână la care nu va mai avea acces nici un alt biograf de după el.

Pentru epoca în care și-a redactat lucrarea, Dimitriu era un pionier și un cercetător modern. El nu și-a tratat subiectul singular ci l-a contextualizat. Bun cunoscător al Craiovei în care el însuși trăise o lungă perioadă de timp, a reușit să prezinte Cetatea Băniei așa cum fusese în vremea lui Aman, să reconstituie trama stradală a cartierului în care se afla locuința părintească, în curtea bisericii Sf. Troiță, și vecinătățile, familiile prietene sau înrudite, bisericile și casele boierești mai importante ale urbei, majoritatea dispărute chiar până la revenirea de la studii din Franța a tânărului artist iar altele nu mult după aceea¹⁰³. Genealogia familiei, statutul părinților, înrudirea mamei, grecoaică de sânge, cu domnitorul Ioan Caragea, încuscrirea sau amicitia cu alte familii boierești bogate, au darul de a zugrăvi o lume de la început de veac XIX, încă tradițională, în care viitorul artist vede lumina zilei¹⁰⁴. Este știut că artistul s-a născut la Câmpulung-Muscel, în timpul refugiului din calea unei molime izbucnită în timpul Războiului ruso-otoman din 1827–1828, bun prilej pentru autor de a prezenta viața patriarhală a acelui oraș de munte, zilele de târg de Sf. Ilie, existența îmbelșugată a monahilor greci din mănăstirea închinată Athosului și corecțiile părintești date droaiei sale de

⁹⁶ Dr. C. I. Istrati, *Theodor Aman – Biografie*, București, 1904.

⁹⁷ Alexandru Tzigara-Samurcaș, *Catalogul Muzeului Theodor Aman*, Ed. Minerva, București, 1908.

⁹⁸ Horațiu Dimitriu, *Theodor Aman (1828-1891). Viața și opera pictorului. Prefață I*, în *Clipa* nr. 105/ 21 iunie 1925, p. 3.

⁹⁹ N. Iorga, *Correspondența lui Dimitrie Aman, negustor din Craiova (1794–1834) publicată după originalele păstrate în Muzeul Aman din Craiova*, Tipografia Neamul Românesc, București, 1913.

¹⁰⁰ Idem, *Cum trăia un pictor acum 60 de ani*, în *Ramuri* nr. 6–7/1922.

¹⁰¹ Horațiu Dimitriu, *Theodor Aman. Prefață II*, în *Clipa* nr. 106/28 iunie 1925, p. 3.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Idem, *Theodor Aman (11). Liceul Sf. Sava din București*, în *Clipa* nr. 122-123/ 25 decembrie 1925, p. 3.

¹⁰⁴ Idem, *Theodor Aman (3) (1828–1891). Viața și opera pictorului. Serdarul Dimitrie Aman 1774 (?)–1833 (?)*, în *Clipa* nr. 107/12 iulie 1925, p. 2; Idem, *Theodor Aman (6). Căsătoria lui Dimitrie Aman cu Despina Paris*, în *Clipa* nr. 109/ 9 august 1925, p. 4; Idem, *Theodor Aman (7). Nașterea Pictorului 28 aprilie 1828*, în „*Clipa*” nr. 110/ 23 august 1925, p. 4; Idem, *Theodor Aman (9). Copilăria lui Aman. Serdăreasa Pepica Aman 1800-1868*, în *Clipa* nr. 120/29 noiembrie 1925, p. 2.

copii de boierul Ilie Vlădăianu, condicarul locului și gazdă a serdarului Aman și a familiei sale¹⁰⁵. Toate acestea sunt scrise cu un condei alert de Dimitriu, ca perfect cunoscător al vieții sociale și economice a Valahiei de dinaintea Regulamentului Organic, bazat pe memorialistica vizitatorilor străini și pe relatări ale unor descendenți ai contemporanilor acelor vremi. În discursul său, Dimitriu punctează, mai departe, marile transformări prin care trecea țara și mediul ei urban în evoluția spre o societate modernă, franțuzită, și formarea unei elite în preajma Unirii Principatelor.

Artistul Aman nu apărea *ex nihilo* într-un ținut izolat de lumea civilizată unde nu existau tradiții artistice seculare, ci într-o zonă, ce-i drept de graniță dar în care se întâlneau și se amestecau gusturile și tendințele artistice ale Orientului cu acelea ale Occidentului, peste stilul arhitecturii și al icoanelor bizantine, adoptate la dimensiuni reduse dictate de spațiile publice românești și de averile modeste ale ctitorilor, se suprapunea orfevreria și artele somptuoare de filiație barocă ale Apusului, introduse pe filieră transilvăneană – aspect tratat, pe larg, în capitolul apărut pe 10 ianuarie 1926¹⁰⁶. Autorul menționează faptul că, deși artistul nu a fost atras de arta sacră a pavat, totuși, drumul urmașilor care au înțeles-o și apreciat-o: „Influența lui Aman a fost decisivă în dezvoltarea gustului pentru *Frumos*: el a pregătit pe contemporanii săi să poată admira mai târziu frumusețile specifice ale vechilor zugrăveli bisericești.”¹⁰⁷ Întrărirea artistică a profesorilor săi, Constantin Lecca și Carol Wahlstein – dar și a celorlalți dascăli, iluștri cărturari și luminători ai generațiilor tinere – sunt evidențiate la justa lor însemnătate pentru cariera viitorului pictor¹⁰⁸. Acceptul destul de greu dat de mamă pentru a îmbrățișa cariera artistică spre care simțea chemare și deplasarea spre Orașul Luminilor, cu primitivele mijloace de locomotie ale timpului – căruța de poștă – pe un traseu anevoios ce străbătea aproape o jumătate de continent au fost descrise de Dimitriu cu talentul și culoarea locală menite a introduce lectorii în atmosfera acelor timpuri¹⁰⁹. Tânărul oltean a nimerit în mijlocul boemei pariziene dar aceasta nu l-a atras și s-a distanțat de ea pentru a se dedica studiului în atelier. Dimitriu comenta, cu justete: „Aman desigur n-a cunoscut mizeria bohemă, totuși, toată viața a fost un bohem, poate cam prea elegant și avut, dar totuși un bohem cu suflet și cu inima”¹¹⁰.

Pe lângă textele bine documentate, Dimitriu s-a străduit să-și și ilustreze materialul, fie cu fotografii ale lui Aman, fie cu portretul tatălui, negustor boierit, sau al mamei sale, operă de tinerețe a artistului.

În vara anului când începuse publicarea fragmentelor din viața lui Aman, Horațiu Dimitriu, suferind deja de o fizie avansată, a petrecut un scurt interval de timp într-o casă de odihnă amenajată într-o fostă reședință brâncovenească la Sâmbăta de Sus. A împărțit șederea cu alți câțiva confracți între care Ștefan Dimitrescu, Nicolae Tonitza¹¹¹, cel dintâi fost camarad în grupul plasticienilor de la Marele Cartier General. Deși a lucrat cu spor iar peisajul l-a atras ca motiv major pentru pânzele sale, atmosfera din acea locuință ce trebuia să o împartă cu alții ce nu făceau parte din tagma plasticienilor nu i-a plăcut și, indignat, a scris o notiță de protest în paginile *Clipei*. Intitulată *Viața la Curte* și datată 15 august, în ea era criticată, cu ironie amară, dezordinea și zgomotul din acel spațiu și se făceau propuneri pentru instituirea unor reguli de bun-simț pentru conviețuirea beneficiarilor: să fie admiși doar aceia trecuți de 30 de ani care să aibă obligativitatea de a nu își aduce întreaga familie, femeile să fie excluse și pentru ele să fie organizate serii speciale de cazare, să nu fie dat acces celor înstăriți sau cu un salariu substanțial, să fie interzise petrecerile și jocurile de noroc și tot ceea ce ar fi putut deranja liniștea obștească¹¹². (Anexa 1) Boala de piept a lui Dimitriu avansa rapid iar el nu se putea simți bine într-un mediu prea vesel și gălăgios când avea nevoie de multă liniște interioară spre a se concentra pe munca sa. Peste câteva luni se afla în ultima fază a bolii și avea zilele numărate. Câțiva prieteni au insistat să-i organizeze o expoziție și artistul a acceptat deși nu mai putea avea controlul asupra aranjării acesteia. Manifestarea era anunțată de periodicul la care colaborase atât de frecvent în ultima vreme ca fiind programată în luna februarie la Casa Artelor de pe Str. Câmpineanu nr. 17.¹¹³ (Anexa 2) H. Blazian i-a dedicat un lung și frumos paragraf în *Cronica artistică* din „Adevărul

¹⁰⁵ Idem, *Theodor Aman* (7). *Nașterea Pictorului*, op. cit.

¹⁰⁶ Idem, *Theodor Aman* (12). *Zugrăveala veche românească*, în *Clipa* nr. 124/ 10 ianuarie 1926, p. 2.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Idem, *Theodor Aman* (10). *Primele încercări plastice ale pictorului. Anii de școală*, în *Clipa* nr. 121/ 6 decembrie 1925, p. 2; Idem, *Theodor Aman* (11). *Liceul Sf. Sava din București*, op. cit.

¹⁰⁹ Idem, *Theodor Aman* (13). *Plecaea la Paris*, în *Clipa* nr. 127/21 februarie 1926, p. 3.

¹¹⁰ Idem, *Theodor Aman* (10). *Primele încercări plastice ale pictorului*, op. cit.

¹¹¹ Paul Rezeanu, *Pictori puțin cunoscuți*, op. cit., p. 136.

¹¹² Horațiu Dimitriu, *Viața la Curte*, în *Clipa* nr. 110, 23 august 1925, p. 3.

¹¹³ *Expoziția Horațiu Dimitriu*, în *Clipa* nr. 126/7 februarie 1926, p. 2.

Literar și Artistic” din 7 martie 1926¹¹⁴. Totuși, la foarte scurt timp, plasticianul s-a stins. Blazia revenea cu trista știre în următorul număr al revistei unde colabora, deplângând indiferența oficialităților față de suferința remarcabilului și prolificului artist¹¹⁵. (Anexa 3) Sfârșitul s-a consumat, după afirmațiile lui Paul Rezeanu, pe data de 5 martie, în chiar ziua vernisajului, fără ca plasticianul să poată fi prezent la propria expoziție¹¹⁶. Pe lângă o viață de artist frântă în plină forță creatoare, se întrerupea și publicarea monografiei Aman. Se ajunsese doar la anul plecării tânărului oltean la studii la Paris, când totul s-a oprit, frustrând istoriografia de specialitate de prima și cea mai originală lucrare dedicată părintelui artei naționale moderne. O altă funestă coincidență a fost dispariția, în același an, 1926, a doamnei Ana Aman, principală informatoare a monografistului.

La fel ca existența sa discretă, și plecarea sa din viață a trecut aproape neobservată. Este uimitor faptul că *Neamul Românesc*, periodicul la care colaborase atât de intens, unde contribuise la creșterea deverului și a valorii estetice, nu a inserat nici măcar un modest anunț la dispariția sa.

Pe prima pagină a numărului *Clipei* din 21 martie 1926 era tipărită o xilogravură a sa cu dramatica scenă a Răstignirii și sfințele femei adunate la picioarele crucii în momentul în care Mântuitorul expiază iar cerul este brăzdat de fulgere (Fig. 43). Din tăieturi sigure de dăltiță, artistul obținuse o maximă sintetizare a formelor anatomice și a expresiilor de durere și de jale ale Mariilor înveșmântate în negru pentru a evidenția albeața trupului martirizat. În același număr, pagina a treia a fost rezervată celui dispărut: un autoportret cu paletă isoțește două texte semnate de Horia Igiroșanu și de maiorul Gheorghe Băgulescu, un alt constant colaborator al revistei. Chipul trist al lui Horațiu Dimitriu se citește din luminile purtate, puternice, venite din dreapta și din stânga, lăsând totuși mare parte din trăsături în umbră spre a specifica tragismul vieții sale. (Fig. 44)

Igiroșanu sublina în rândurile sale însemnatul aport al artistului, nu numai în plastica pe care o practicase deplin convins în potențialul motivului național și respingând, cu dispreț, curente și modele străine sufletului românesc și la istoriografia de specialitate care, prin mutarea sa la cele veșnice fusese văduvită de o contribuție esențială la cunoașterea operei lui Aman. Textul conținea, în esența sa, principiile după care se ghida redactorul revistei, care avea o declarată aversiune pentru toate orientările exagerate din arta contemporană – așa cum etichetase, drept „nebunia secolului – arta ultra modernă”, creațiile lui M. H. Maxy, Marcel Iancu și Victor Brauner¹¹⁷ – militând pentru un specific autohton¹¹⁸ ce rezida în opera lui Dimitriu: „Am pierdut pentru totdeauna pe unul



Fig. 43. Răstignirea, în *Clipa* nr. 129, 21 martie 1926.

¹¹⁴ H. Blazian, *Cronica artistică*, în *Adevărul Literar și Artistic* nr. 274/ 7 martie 1926, p. 6.

¹¹⁵ Idem, *Cronica artistică*, în *Adevărul Literar și Artistic* nr. 275/14 martie 1925, p. 6.

¹¹⁶ Paul Rezeanu, *Pictori puțin cunoscuți*, op. cit., p. 137.

¹¹⁷ Vezi nota 84.

¹¹⁸ Într-unul dintre articolele amintite mai sus, Horia Igiroșanu își enunța crezul și lovea, nemilos, în avangardiști: „E o nemaipomenită îndrăzneală ca, în țara noastră de plugari și ciobani, cu cer limpede și câmpii întinse și mănoase să apară asemenea



Fig. 44. Horațiu Dimitriu, Autoportret, în *Clipa* nr. 129, 21 martie 1926.

dintre noi, care mai credea, cu întreaga lui convingere, în posibilitățile unei arte curat românești; dușman de moarte al nebunilor și șarlatanilor cari au necinstit arta prin manifestările lor bolnave, ce tindeau la distrugerea frumosului etern, era alături de noi un puternic și de neînvins luptător. Nu numai cu vorba și scrisul lui atât de argumentat, convingător și simțit, dar cu întreaga lui viață ce a revărsat-o în opera lui picturală, a luptat împotriva tentativelor odioase pornite din afara cercului, atât de larg, de simțire românească. A lăsat în urma lui un gol de neîmplinit și o operă vastă – (la care a lucrat până în ultima clipă) – neterminată. Amintesc cititorilor mei numai «Viața și Opera pictorului Aman», operă de mare însemnătate, la care muncise ani de zile, numai pentru adunarea materialului și a documentelor necesare. O întreagă epocă de întuneric pentru mintea chiar a celor mai pricepuți istoriografi și esteteți, fusese luminată prin cercetările lui Horațiu Dimitriu.(...) Odată cu moartea scumpului prieten Horațiu Dimitriu, se risipesc toate acele foi volante pe care își notase cercetările. Cine le va mai ști rostul?(...) ¹¹⁹ Era, pentru autor, un bun prilej de a critica flagrantă indiferență și ignoranță față de creatorii secolului al XIX-lea, menționând cele câteva publicații cu intenție monografică și valoare discutabilă apărute până atunci. (Anexa 4) În revistă urma orația funeabră a maiorului Gheorghe Băgulescu, al cărui nume era constant întâlnit în coloanele periodicului. Acesta glosa pe aceleași teme ale caracterului puternic și devotamentului față de arta nealterată de tendințele venite din exterior pe care le manifestase cel dispărut: „Talent născut, suflet rupt din brazda pământului dacic, străinătatea i-a întărit talentul, fără a-i înstrăina simțirea. El a trecut arta prin prisma naționalității, conștient că aceasta nu-i va aduce nici un folos din partea României Oficiale, dar toată prigoana și tot boicotul din partea Românilor fără de țară sau a streinilor fără de scrupul. (...) Culoarea amestecată cu uriașu-i talent și cu sudoarea pământului sfânt al acestui neam, ne-a dat așa cum o știm cu toții, și cei ce nu știu vor pricepe astăzi, pagini din războiul nostru, case de țară, dumbrăvi, zăvoaie, biserici, mici, singuratic, dărâmate de necredință, sau biserici înăbușite prin orașele țării, de multele etaje ale băncilor streine, născute după război; țărani vânjoși, copile rumene din frumoasa țară a Ardealului, urmași de ai lui Avram Iancu sau

specimene intruse în domeniul artelor noastre plastice, cari dacă trec printr-un moment de criză, dacă acei cari le practică nu-și fac complet datoria, sunt cel puțin pe adevăratul drum, acela pe care trebuie să meargă arta noastră. Artiștii cari nu au țară și nu înțeleg să o aibă, nu au ce căuta în mijlocul nostru. (...) Sunt încă destui în țara noastră care să lupte pentru arta noastră, să o ridice nu să o coboare și să trimeată la balamuc pe nebuni și peste graniță pe acei cari nu înțeleg și nu pot să iubească această țărișoară.” (cf. Horia Igiroșanu, *Nebunia secolului – arta ultra modernă.*, op. cit.).

¹¹⁹ Horia Igiroșanu, *Pictorul Horațiu Dimitriu*, în *Clipa* nr. 129/21 martie 1926, p. 3.

strănepoți de ai lui Jianu. Era deci natural ca talentul lui să fie înăbușit, iar viața să-i fie plină de griji și de suferinți ce au contribuit în bună măsură la pierderea lui, atât de timpurie. *Oficialitatea l-a ocolit pentru ca să nu se supere streinii, streinii l-au acoperit pentru ca să nu-l vadă Românii.* A trăit în mijlocul nostru și nu l-am văzut. (...) A învins talentul, dar a fost răpus pictorul. (...) Așezat aici în mijlocul camarazilor ofițeri, mari la suflet ca și tine, sbuciumați în timpul vieții lor ca și tine, *tu generalul artei și simțirei românești*, vei dormi în pace somnul veșnic hotărât de legile Dumnezeirei(...) ¹²⁰.”

Cariera sa, foarte scurtă, s-a derulat pe o perioadă de 20 de ani, repartizată simetric de-o parte și de alta a unui ax reprezentat de Marele Război: format și afirmat înaintea de 1914 și maturizat după 1916. Grafician de mare forță, practicând nu numai arta de șevalet ci și grafica aplicată, promotor al gravurii în lemn sau linoleum, sensibil pictor îndrăgostit de culorile peisajului patriei, ilustrator de presă cotidiană, caricaturist inspirat și virulent, cercetător interesat de reconstituirea vieții unui înaintaș ilustru, Horațiu Dimitriu a creat între două epoci, marcând prin opera și existența sa fulguranță o vreme a marilor transformări dar fiind curând și pe nedrept uitat, după timpuria sa dispariție. Un talent de primă mărime, cu variate și complexe preocupări, un caracter puternic, un patriot fără egal în convingeri și manifestări, ce se cuvine a fi înălțat pe soclul ce-l merită în panteonul național.

ANEXE

1

Viața la Curte

Sâmbăta de Sus 15 August 1925

„*Odihniți-vă liniștiți, căci aveți dreptul la odihnă*”.

Seria 2-a de pensionari ai ministerului de domenii s-a instalat în masiva clădire a lui Brâncoveanu dela 1 August. După o scurgere de 15 zile, avându-se în vedere cele întâmplate în viața de toate zilele de aci putem afirma că se impune reglementarea admiterei la odihnă. Iată un anteproiect de regulament:

1. Se admit intelectuali numai dela 30 de ani împliniți.
2. Nu se admite ca intelectuali căsătoriți să-și aducă soția, copiii, mamele, soacrele, etc.
3. În aceiaș serie nu se admit femei intelectuale, rămânând ca acestea să fie grupate într-o serie feminină aparte.
4. Nu se admit intelectualii avuți și cei care au funcții cu lefuri ce depășesc suma de 15.000 lei lunar.
5. În cuprinsul castelului vor fi interzise bancheturile, petrecerile, jocurile de noroc, în fine tot ce poate turbura liniștea pensionarilor. Seria 2-a, prin nefericita întocmire a dat prilej la o mulțime de neajunsuri pentru toți pensionarii. Alcătuită din probiști și probiste, mult prea tineri, de la teatrul național (între care o pereche în *luna de miere*), din prea multe soții și copiii, viața a fost nesuferită pentru toată lumea. Seria 1-a, se pare, că a fost mai fericită sub acest raport, cu oarecare rezerve.

Cred că această propunere va fi un bine pentru toată lumea.

Discutați deci acest ante proiect-schiță!

Horațiu Dimitriu

Clipa nr. 110/23 august 1925

2

Expoziția Horațiu Dimitriu

Pictorul Horațiu Dimitriu, colaboratorul nostru, pe care cititorii îl cunosc din studiile publicate în „Clipa” asupra artei și, în ultimul timp, asupra lui *Theodor Aman*, fiind bolnav, câțiva prieteni au hotărât să organizeze o expoziție în cursul lunii Februarie la *Casa Artelor* din Str. Câmpineanu 17, în care vor expune parte din lucrările d-sale.

¹²⁰ Maior Gh. Băgulescu, *La mormântul pictorului Horațiu Dimitriu*, în *Clipa* nr. 129/21 martie 1926, p. 3.

Desigur că d-l Dimitriu ar fi vrut să organizeze altfel expoziția. Încă de anul trecut, căutându-și refugiul departe de București, lucra pe îndelete pentru a se înfățișa publicului cu opere întregi.

Visul nu și l-a putut împlini. Boala i-a împuținat puterile. Confrații au ținut să aducă prietenului suferind această mângâiere.

Îndemnăm pe toți să răspundă la chemarea lor cu aceeași inimă caldă.

Clipa nr. 126/7 februarie 1926

3

Ziarele au anunțat moartea pictorului Horațiu Dimitriu. Munca de a contrasta boalei neiertătoare din pieptul lui, fluxul armonios al unei arte sănătoase, l-a răpus.

Plastica românească pierde în Horațiu Dimitriu un apostol care și-a îngropat viața în pânzele sale, cari întruniau iscusința meșterului cu originalitatea intelectuală a tehnicei.

Dimitriu duce cu el în mormânt un talent viguros, plin de cele mai îndreptățite nădejdi. În lacrima noastră plânge fângăduința ce pornise atât de minunat să se înfăptuiască.

Oficialitatea, ca-ntotdeauna la noi, are vestminte de cioclu. E rândul ei acuma să îngrijească de păstrarea prețioasei opere, a acestui artist de a cărui sănătate șubredă n-a vrut să se intereseze.

Acelora care la tusea seacă i-au răsuns cu grabă duioasă și sinceră, improvizându-i cea din urmă expoziție, Horațiu Dimitriu le lasă zâmbetul cald al prieteniei curate; oficialității – îi lasă opera. La expoziția care se mai află câteva zile deschisă, să mergem să depunem prinosul de iubire pentru cel ce și-a lăsat sufletul printre noi.

Adevărul Literar și Artistic nr. 275/14 martie 1926

4

Pictorul Horațiu Dimitriu

O forță uriașă a fost smulsă primăvara aceasta din rândurile noastre.

Pictorul Horațiu Dimitriu a fost răpus de nevoile vieții. Moartea lui timpurie și fulgerătoare a venit ca un trăznit, împietrindu-ne întreaga simțire. Am pierdut pentru totdeauna pe unul dintre noi, care mai credea, cu întreaga lui convingere, în posibilitățile unei arte curat românești; dușman de moarte al nebunilor și șarlatanilor cari au necinstit arta prin manifestările lor bolnave, ce tindeau la distrugerea frumosului etern, era alături de noi un puternic și de neînvins luptător. Nu numai cu vorba și scrisul lui atât de argumentat, convingător și simțit, dar cu întreaga lui viață ce a revărsat-o în opera lui picturală, a luptat împotriva tentativelor odioase pornite din afara cercului, atât de larg, de simțire românească. A lăsat în urma lui un gol de neîmplinit și o operă vastă – (la care a lucrat până în ultima clipă) – neterminată. Amintesc cititorilor mei numai „*Viața și Opera pictorului Aman*”, operă de mare însemnătate, la care muncise ani de zile, numai pentru adunarea materialului și a documentelor necesare. O întreagă epocă de întuneric pentru mintea chiar a celor mai pricepuți istoriografi și esteți, fusese luminată prin cercetările lui Horațiu Dimitriu. Este știut că nu avem încă cercetat, în amănuntele lui, trecutul nostru artistic. S-au făcut cercetări de artă bizantină, de artă primitivă românească, fără prea mari rezultate. S-au neglijat însă cu totul viața și opera primilor noștri meșteri în pictură și sculptură. Se vorbește – nu mai departe decât de arta secolului trecut – ca de o artă făurită de niște anonimi, așa cum ne-am obișnuit să primim toate produsele de artă românească, drept produse anonime, sub eticheta de „*artă populară*”.

Cu toate acestea, meșterii au existat; sunt cunoscuți încă în cercuri restrânse, se mai găsesc urme de documente despre viața și opera lor și nimeni, absolut nimeni nu scrie un rând. În afară de marele *Grigorescu*, asupra căruia a scris *Al. Vlahuță* o monografie mai mult sentimentală și o altă cărțuie cu reproduceri proaste, scrisă de *Cioflec* asupra pictorului *Luchian*, nu mai avem aproape nimic scris. Viața și opera pictorului *Andreescu*, despre care se vorbește atâta, dar nu se știe nimic, nu este încă cercetată. Și tot așa cu ceilalți pictori și sculptori, cari au trăit și au lăsat în urma lor opere însemnate. Odată cu moartea scumpului prieten Horațiu Dimitriu, se risipesc toate acele foi volante pe care își notase cercetările. Cine le va mai ști rostul? Atâta va rămâne, cât a fost publicat în gazeta mea: „*Copilăria pictorului Aman*” până la plecarea lui la Paris.

Dacă ar fi numai aceasta pierderea, și încă ar fi prea mare: dar pictorul *Horațiu* avea înaintea lui un munte de simțire și gândire românească, pe care trebuia să-l urce; avea toate mijlocele și calitățile posibile, pentru ca să fi putut învinge în cele din urmă. Soarta însă, cu ale ei rosturi, a voit altfel. Ne plecăm cu toții în fața ei și primim cu resemnare toate loviturile, închizând în noi toată durerea.

Pentru că simțea și gândea românește, Horațiu Dimitriu a avut mult de suferit; atât de mult încât am curajul să spun că aceste repetate neplăceri, servite cotidian, i-au sdruncinat mai mult sănătatea decât boala care i-a pregătit sfârșitul. Prietenul meu Maiorul Băgulescu a cristalizat, în fraze lapidare, toate acestea în discursul adânc simțit, rostit în preajma prăpastiei de unde începe eternitatea, cu câteva minute mai înainte de a fi învelit în humă trupul drag nouă, care a găzduit un timp atât de scurt, un suflet prea mare, o simțire prea aleasă. E tot ce se putea spune mai ales și mai cu dragoste mare, despre Horațiu Dimitriu. Îl reproduc mai jos cu aceeași pioasă dragoste cu care am scris rândurile de mai sus. Datoria însă față de memoria prietenului Horațiu nu ne-am făcut-o încă. Opera lui întreagă, precum și viața lui plină de sbucium, care poate servi generațiilor viitoare ca un exemplu de muncă cinstită, dragoste de țară și artă românească, trebuie să fie cunoscută.

Horia Igiroșanu
Clipa nr. 129/21 martie 1926

MODA VESTIMENTARĂ DIN PERIOADA INTERBELICĂ, O EXPRESIE A MODERNITĂȚII

de RALUCA ALEXANRU PARTENIE

Abstract. The Roaring Twenties were an era of modernity and youthful daring spirit. Having gained new freedoms in civil rights and lifestyle, women assumed a great freedom in clothing as well: they adopted a revolutionary fashion, wearing short skirts and hairstyles, hiding their feminine attributes in loose-fitting dresses and adopting a boyish look. Designers were creating exquisite dresses and accessories, in luxurious fabrics with spectacular Art Deco patterns. The exuberant Queen Marie and the stylish Crown Princess Elena were at the center of Romanian fashion.

The Great Depression and the rise of totalitarian regimes in Europe brought a decade marked by difficulties and political turmoil. Interesting phenomena emerge from the interference of fashion and political ideologies, art movements or the film industry. In the '30s, fashion returned to a more traditional feminine look, but the innovative spirit continued with the increasing popularity of feminine pants, and, in the textile industry, with the creation and spread of new artificial fibers. Men's suit became more and more loose-fitting, evolving into the exaggerated forms of the '30s gangster style and '40s zoot suit (named, in Romania, the "malagambist" style). For both men and women, clothing became much more comfortable; sportswear was an important part of the wardrobe, as the lifestyle became more active and sporty.

Keywords: Romanian interwar fashion, flapper style, surreal fashion, '20s fashion, '30s fashion.

Europa de după Primul Război Mondial se găsea dramatic schimbată: în baza principiului naționalităților, pe locul a trei imperii dispărute, apăruseră state noi, sau state cu granițele redefinite (cum este cazul fericit al României). Negocierile de pace de la Versailles au redesenat harta lumii, ducând invariabil la frustrări în rândul perdantilor (și nu numai – cazul Italiei), și semănând, fără a se ști la acel moment, semințele a ceea ce va deveni al Doilea Război Mondial. Germania, dezarmată, desemnată principală vinovată pentru conflict, era pedepsită exemplar și i se imputau enorme compensații de război. După distrugerile ample, de ordin material și uman, în Europa vor fi necesari câțiva ani pentru reconstrucție, pentru depășirea colapsului financiar, al inflației și hiperinflației, pentru recalibrarea producției industriale dinspre armanent și război spre economia de piață și prosperitate. Ieșirea din criza complexă de după război nu s-a putut face fără capitalul american. Balanța Marilor Puteri s-a echilibrat consfințind supremația Statelor Unite ale Americii, supremație care s-a manifestat în politică, economie și în cultură. Pe lângă problemele economice, perioada de după război a fost tulburată de ceea ce mai târziu avea să se numească „traumă colectivă”, sau „traumă culturală”¹, și de dezorientarea/rătăcirea generației de tineri care a trăit războiul – „la génération perdue”². Această tulburare profundă a generat manifestări și reacții în cadrul mișcărilor artistice dada și expresionismul german – ambele alegând exprimări care trădează nevroza, care surprind starea de traumă a individului, dar și a societății³. Frământările din anii '20 au fost legate, în Europa, și de ascensiunea mișcărilor ideologice și de confruntările violente dintre grupările politice din extrema stângă și dreaptă: național-socialiștii și comuniștii.

¹ Alan Kramer, *The First World War as Cultural Trauma*, în R. Bosworth (ed.), *The Oxford Handbook of Fascism*, Oxford, 2009.

² „Toți sunteți o generație pierdută”. Afirmatia unui proprietar de atelier auto, din Paris, a fost preluată de Gertrude Stein și publicate de Ernest Hemingway, ca epigraf al romanului *The Sun Also Rises* din 1926. În sens restrâns, sintagma se referă la grupul de scriitori americani expatriați la Paris: Hemingway, Stein, F. Scott și Zelda Fitzgerald, etc. Dan Grigorescu, *13 scriitori americani. De la romantici la „generația pierdută”*, București, Editura pentru literatură universală, 1968.

³ Exemple, din Germania: lucrările de pictură și grafică ale lui Otto Dix sau George Grosz, apetența pentru subiectele cinematografice distopice și horror (*Cabinetul doctorului Caligari*, *Nosferatu*, *Metropolis*, etc.).

Clocotitorii ani '20

Fiecare țară a avut propriul ritm de vindecare, criza fiind depășită în 1923–1926. Abia după acest moment putem spune că începe acea perioadă fericită aflată sub semnul dezlănțuirii tinerești, a avangardei, a ritmului frenetic, a îndrăzelii, a exceselor, perioadă care în fiecare cultură și-a găsit câte un entuziast și răsunător nume: *les Années folles* (Anii nebuni), *Goldene Zwanziger* (Anii '20 de aur), *The Roaring 20s* (Răsunătorii ani '20), *The Jazz Age* (Epoca Jazzului – expresia îi aparține lui F. Scott Fitzgerald), *the Age of Flaming Youth* (Epoca tinereții înflăcărâte⁴), *The Era of Wonderful Nonsense* (Era minunatelor prostii).

Războiul dărase multe din vechile norme sociale, antrenând o decisivă democratizare și modernizare a societății. Sufragiul feminin a fost recunoscut în tot mai multe state, și femeile se bucurau de mai multă libertate. Odată cu revenirea bărbaților de pe front, demilitarizarea economiei și întoarcerea la activitățile firești, cea mai mare parte dintre femeile care fuseseră angajate în timpul războiului și-au pierdut slujbele. Cu toate acestea, mentalitățile se schimbaseră irevocabil, și întoarcerea la vechile cutume devenise imposibilă. Femeile „își continuau emanciparea, beneficiind de studii superioare, ca și bărbații, afirmându-se independent ca avocate, medici, aviatore sau exploratoare”⁵. Se punea problema planificării familiale⁶. Conceptul „Femeia cea Nouă” vehiculat încă de la finalul sec. XIX, își găsea în sfârșit materializarea. O situație demografică specială, de după război, a contribuit la un stil de viață mai independent al femeilor: pierderile de vieți omenești în rândul bărbaților tineri au făcut ca în multe părți ale Europei (Germania, Franța, Regatul Unit), mai ales în zonele rurale, să existe un semnificativ dezechilibru al raportului numărului de bărbați și femei. Cu alte cuvinte, multe tinere nu mai aveau șansa de a-și găsi soț, și de a-și întemeia o familie⁷. Acest fapt a creat situații aproape fără precedent: tinere care părăseau căminul părintesc, avântându-se singure către orașe mari, în căutarea unei oportunități profesionale și personale. Acestea își asumau o viață liberă de tutela părintească dar și de cea a unui soț (cel puțin temporar), fapt absolut excepțional în societatea antebelică. Noul stil de viață al femeilor a atras numeroase critici⁸. Normele sociale s-au relaxat semnificativ: femeile ieșeau seara, în localuri cu muzică și dans (înainte de război, doar femeile de condiție ușoară puteau fi văzute la ore târzii, frecventând stabilimentele pentru divertisment). Populare erau și „ceaiurile dansante”⁹. În anii '20, *en vogue* erau femeile slabe, cu constituție adolescentină, cu părul tăiat, purtând rochii scurte și drapate lejer. Ele fumau, șofau, se machiau puternic, frecventau cluburile de jazz, dansând frenetic, etc. Acestea erau fetele „*flapper*”. Francezii au numit această tipologie feminină „*La Garçonne*” – „băietana”¹⁰, după romanul omonim al lui Victor Margueritte din 1922. Părul și fusta scurtă au fost manifestarea în aspectul exterior a libertății câștigate de femei în plan social.¹¹ Un alt exemplu menit să ilustreze destinderea relațiilor interumane vizează rânduiețile sociabilității între tinerii de sex opus: în anii '20 încep „întâlnirile” eliberate de prezența unui supraveghetor, ieșirile împreună în oraș (la cinematograful, la

⁴ Sara Pendergast și Tom Pendergast, *Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages*, Editura Thomson Gale, 2004, p. 727.

⁵ Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, București, 2006, p. 239.

⁶ În anii '30, în România, doamnele aveau la dispoziție „Calendarul femeii”, pentru stabilirea perioadelor de fecunditate și sterilitate. Dr. Sandu Leiblich, *Calendarul femeii*, prefată de prof. dr. C.I. Parhon, Biblioteca Revistei Mariana, 1939. În SUA și Regatul Unit al Marii Britanii se deschideau primele cabinete de planificare familială, o idee revoluționară cu profunde implicații. Clare și Adam Hibbert, *A History of Fashion and Costume*, vol. 8 – *The Twentieth Century*, 2005, p. 14.

⁷ Recensământul din 1921, din Marea Britanie, arată o diferență de 1,75 milioane de femei, față de numărul de bărbați. Presa vremii a exagerat mult efectele nefaste ale „surplusului de două milioane” de femei „irosite”. Virginia Nicholson, *Singled out. How Two Million Women Survived without Men After the First World War*, London, 2008, p. 19–27.

⁸ „Au trecut vremurile când femeile ieșeau în evidență prin grație timidă. (...) Nu vei mai întâlni o femeie care să fie mulțumită cu condiția de bună gospodină a casei, menajeră excelentă, sau ca mamă care știe să își crească bine copiii. Asta nu mai este suficient. Femeia modernă se lansează în afaceri: ea cunoaște societățile pe acțiuni mai bine decât agenții de schimb, este la curent cu toate emisiunile noi, știe câte sonde are compania petrolieră cutare sau cutare, știe cursul la bursă mai bine decât profesorii copiilor săi. Femeia modernă caută ocupații care să o îndepărteze cât mai mult de casă, care îi permit să discute, și într-un cuvânt să trăiască o viață exterioară, agitată și vițioasă, pe care altădată o cunoșteau doar bărbații.” *Almanach du High-Life*, 1923, editat de L'Indépendance Roumaine, București, p. 60.

⁹ „Se dansează, se dansează, se dansează. De la 5 la 8 ne învărtim, ne înfierbântăm, ne îmbătăm de muzica negrilor, de ritm, de gâturile goale drăgălate și însuflețite, de cuvinte șușotite la ureche, de strângerea minilor și a taliei. Este ora cea mai obositoare de peste zi”, *Ibidem*, p. 62–63.

¹⁰ Adina Nanu, *op. cit.*, p. 240.

¹¹ Cântăreața de operă Mary Garden scria în aprilie 1927, în *Pictorial Review*, în articolul „De ce mi-am tuns părul bob”: „Părul tuns bob este o stare de spirit și nu doar o nouă manieră de a-mi aranja părul... Consider că debarasarea de părul nostru lung este una din multele cătușe pe care femeile le-au dat deoparte în drumul lor către libertate.” Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 761.

dans, la ceaiuri, la plimbare, etc), sărutul, îmbrățișările, relațiile amoroase premaritale¹². De altfel, crescuse mult importanța tinerilor, ca grup social, aceștia impunând mode și împrumutând epocii spiritul lor: dinamism, libertate, îndrăzneală, spirit provocator, frivolitate. Un număr tot mai mare de adolescenți și tineri studiau în licee, colegii, universități, tot mai puțini erau nevoiți să muncească, și vârsta pentru căsătorie crescuse simțitor. Practic, în anii '20, asistăm la o „prelungire” a copilăriei.

A crescut calitatea vieții prin generalizarea folosirii automobilului, dezvoltarea aviației, inventarea mașinii de spălat rufe, a aspiratorului electric și a multor altor ustensile casnice electrice... Iar radioul și filmele (inclusiv animațiile) aduceau nota de entuziasm și strălucire în vieților tuturor oamenilor, de la cei mai înstăriți, până la cei mai modești. Spectacolele de revistă și cele de cabaret devin, de asemenea, foarte populare. Observăm la anii '20 atitudinea de celebrare a desfătărilor (având conștiința fragilității vieții), reacția contra vechilor constrângeri, spiritul juvenil și infuzia de cultură de masă/de consum din SUA (muzică, cinematografie, etc)¹³. Sunt factori care au dus la exaltarea și exuberanța caracteristice acestei epoci. Viața de noapte s-a dezvoltat foarte mult în perioada interbelică, în ritmuri de Charleston, tango și foxtrot.

Din punct de vedere al curentelor artistice, modernismul este definitoriu. Stilizarea, geometrizarea, epurarea duc către minimalism. Este evidențiată valoarea estetică intrinsecă a formei simple, funcționale, a materialelor, a texturilor, a culorilor pure, eliminându-se sau limitându-se ornamentația, înzorzonarea. Se caută esența, și, în același timp, posibilitatea producerii obiectelor la scară industrială. Definitorii sunt curentele Art Deco (în artele decorative), curentul funcționalist-industrial (în arhitectură), cubismul, abstracționismul, constructivismul, suprarealismul, futurismul, etc. (în artele plastice)¹⁴. Mulți dintre creatorii moderniști au experimentat și în domeniul vestimentar, având o viziune integrată asupra universului cultural, a obiectelor din jurul omului: Malevici, Tatlin, Nadejda Lamanova și Vera Muhina, Walter Gropius, Raoul Dufy, Sonia Delaunay, și Brâncuși. Acesta a creat costumele Lizicăi Codreanu¹⁵, pentru spectacolul de balet „Gymnopédies” din 1922 (coregrafie de Erik Satie – bun prieten cu artistul român, pe muzica lui Claude Debussy), pe care le putem vedea în fotografiile făcute chiar de Brâncuși, în atelierul său, în 1921¹⁶.

Moda anilor '20 a fost integrată curentului Art Deco (manifestat încă de prin 1910, deși numele a fost consacrat odată cu Expoziția de Arte Decorative de la Paris din 1925), propunând veșminte mult simplificate (drepte, minimaliste ca formă), și ornamentate cu motive din registrul geometric, puternic stilizat, în culori dispuse decorativ. Cubismul, abstracționismul și stilizările Art Deco își găsesc ecoul în motivele imprimeurilor, broderiilor, aplicațiilor.

Prins în energia dinamică a societății, ciclul tendințelor vestimentare se scurtează¹⁷. Pentru prima dată, moda reușește să pătrundă în toate clasele sociale (înțelegând prin modă nu simpla vestimentație, ci acel fenomen cultural complex, aflat într-o veșnică căutare a noutății). În perioadele precedente, moda era rezervată unei elite socio-financiare. După 1919, odată cu democratizarea vestimentației, cu industrializarea producției vestimentare, cu globalizarea modelelor, cu apariția materialelor artificiale ieftine – moda va pătrunde peste tot. Este ceea ce în epocă s-a numit luxul pentru toți¹⁸, sau luxul accesibil¹⁹. Chiar și femeile cele mai modeste apar în fotografii cu elemente vestimentare specifice perioadei: fusta scurtă, talia căzută,

¹² *Ibidem*, p. 727.

¹³ Elemente definitorii pentru cultura anilor '20 au fost importate din SUA: muzica jazz răspândită pe undele radioului – proaspăt inventat, dansul (Charleston, Black Bottom, Lindy Hop – botezat astfel în 1927 în cinstea lui Charles Lindbergh și a zborului său neîntrerupt de la New York la Paris), filmele, modelele pentru moda vestimentară, etc. Un indice al acestei stări de fapt este argoul tineretului, care era plin de termeni în limba engleză: tinerii români mergeau la *dancing*, la *matchuri de football*, se salutau cu *Hello!*, etc. Ioana Pârvulescu, *Întoarcere în Bucureștiul Interbelic*, București, 2012, p. 7.

¹⁴ În București, în anii '20, s-au construit Aeroportul Băneasa, Arcul de Triumf, dar anii '30 vor vedea ridicarea a sute de clădiri în stilul modern-funcționalist și Art Deco (Palatul Băncii de Investiții, Palatul Telefoanelor, Blocul ARO, Hotel Lido, blockhouse-urile construite de Horia Creangă și George Matei Cantacuzino, etc). Dintre toate capitalele europene, capitala României a avut cea mai spectaculoasă dezvoltare în perioada interbelică, dezvoltare aflată sub semnul modernismului. Artiștii români înscriși în avangarda europeană se adună în gruparea Contimporanul, organizând o primă expoziție în 1924 (Victor Brauner, Max Hermann Maxy, Milița Petrașcu, Hans Mattis-Teutsch, Marcel Iancu, și colaborând cu Brâncuși, Paul Klee, Hans Arp, Lajos Kassac, etc).

¹⁵ Doina Lemny, *Lizica Codreanu: o dansatoare româncă în avangarda pariziană*, București, 2012.

¹⁶ Barbu Brezianu, *Brâncuși și lumea baletului*, în *Săptămâna*, nr. 9, 5 februarie 1971, p. 13.

¹⁷ Reiko Koga, *20th Century. The First half*, în Akiko Fukai, *The Collection of the Kyoto Fashion Institute: Fashion. A History from the 18th to the 20th Century*, vol. II, Köln, 2006, p. 327

¹⁸ Clare și Adam Hibbert, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹ Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 723.

etc. Stilul nu mai depindea de preț, devenind o obligație socială, căreia nimeni nu i se sustrăgea – din mahalale și până în palate.

Idealul de frumusețe feminină era diferit până la opoziție față de cel din epocile precedente. La modă era silueta zveltă, slabă, sportivă; scăpate de tirania corsetului, femeile intrau în era curelor de slăbire și a gimnasticii pentru întreținere²⁰. Cu o preocupare mult mai mare pentru mișcare, pentru ieșirile în aer liber, pentru vacanțele la mare, era natural ca idealul de frumusețe să nu mai impună tenul alb ca laptele, ci un bronz natural, sănătos²¹. Stațiunile la mare, pentru cei înstăriți, erau Le Touquet, Biarritz, Coasta de Azur în Franța, iar în România, eleganții mergeau la Mamaia, Carmen-Sylva, Techirghiol, Mangalia și Balcic – promovat de Regina Maria, și frecventat asiduu de artiștii interbelici. O altă schimbare de percepție s-a petrecut și în privința machiajului, care a fost acceptat în public. Până atunci, machiajul vizibil fusese apanajul prostituatelor. Însă femeile epocii jazz-ului se fardau ostentativ, având un aspect artificial, „intoxicat”²²: ochii se conturau cu fumuriu, sprâncenele se pensau subțiri și descendente spre tâmpile, gura era micșorată, rujată cu roșu-închis, iar buza de sus era redesenată, în forma „arcu lui Cupidon”²³. (Fig. 1, Fig. 3) Se folosea de asemenea lacul colorat pentru unghii²⁴. Pentru a fi mereu la îndemână, fardurile erau purtate în poșete, fiind ambalate în superbe casete mici, compacte, și dotate cu oglinjoare – pentru a fi folosite în public (gestul fardării a devenit un gest de cochetărie).



Fig. 1. Doamnă în costum tradițional, 1926 (notație pe față), atelier Frații N. C. Cristea, București, colecția autoarei.

²⁰ „Putem oricum să găsim un punct comun al tuturor femeilor. Este vorba despre slăbiciunea excesivă. Moda actuală, căzută în stilizarea extremă, este deformată prin exagerare. E adevărat că poetul a zis: *Suntem mai aproape de inimă atunci când pieptul este plat* și că multe femei chiar au crezut că *pentru a fi frumoasă, trebuie să fii plată ca o limbă-de-mare și zveltă ca o trestie*, dar de fapt am uitat prea repede rotunjimile naturale ale femeii, care erau cântate, altă dată, de poeți. Dar cum, după război, toate lucrurile s-au schimbat, și gustul bărbaților de asemenea, este posibil ca după ce am celebrat voluptățile cărnii, să găsim astăzi voluptatea în sistemul osos!” *Almanach du High-Life*, op. cit., p. 61.

²¹ Și înainte și după război, nuanța ideală pentru ten oglindea, în fapt, statulul social: înainte, tenul bronzat însemna munca în exterior – așadar o clasă socială modestă, iar tenul alb însemna traiul protejat al unei femei înstărite; în perioada interbelică femeile angajate munceau în interioare și tenul le era palid, în timp ce femeile din societatea înaltă practicau golful, tenisul, băile de soare, călătoreau, și erau, așadar, bronzate. Claire și Adam Hibbert, op. cit., p. 16.

²² Adina Nanu, op. cit., p. 241.

²³ Sara Pendergast și Tom Pendergast, op. cit., p. 763.

²⁴ Inventat în 1909, prin adaptarea vopselei pentru automobile. *Ibidem*, p. 770.



Fig. 2. Instantaneu, cca. 1927, fotograf necunoscut, colecția autoarei.



Fig. 3. Portret în ținută de stradă. August 1930, atelier Foto-Glob, fotograf A. Corlănescu, Târgu Jiu, colecția autoarei.

În contrast cu moda antebelică, toaleta feminină se schimbese dramatic²⁵. Hainele descopereau corpul mai mult ca niciodată, în același timp ascunzând atributele feminine: talia, pieptul, șoldurile. O femeie cu statutul Reginei Maria a României, aflată la vârsta maturității, s-a plâns de îndrăzneala modei, la Paris fiind în martie 1919, la Conferința de pace: „Nu-mi place moda! Rochii oribile de scurte, drepte, fără mâneci, iar cele de seară erau cât se poate de sumare, făcute din piese separate de material care cu greu se potriveau, iar mâinile și spatele rămăneau dezgolite, dacă era posibil, și picioarele! Rochii de gală absurde pentru o regină (...) lucruri nepotrivite pentru vârsta, mărimea și demnitatea mea!”²⁶. A făcut-o din nou, în 1926, aflată în drum spre Statele Unite ale Americii²⁷. Dar, adaptându-l necesităților sale, ea și-a însușit stilul *flapper*, demonstrând că moda este regina căreia i se închină toate reginele lumii. O schimbare atât de flagrantă, într-un timp atât de scurt, a iscat reacții vii în societate, multe voci acuzând că e „dezbră-căminte”²⁸, că este lipsită de grație, că anulează feminitatea, că este exagerată²⁹.

Din 1919 până prin 1924–1925, fusta doamnelor se oprea maxim până la jumătatea gambei, pentru ca din 1926 să se scurteze și mai mult, ajungând până sub genunchi! (Fig. 2) Fiecare centimetru nou descoperit al membrelor feminine crea o undă de șoc în rândul persoanelor conservatoare: în timpul mișcării, în mers, și mai ales șezând, fusta se ridica și mai sus, ajungând să descopere genunchiul, în mod accidental, sau – ca în

²⁵ „Ceea ce ni se părea până în prezent normal, a devenit, în anii de după război, străin, complicat și periculos”. *Almanach du High-Life*, op. cit., p. 57.

²⁶ Diana Mandache, *Regina Maria a României: Capitalele târzii din viața mea. Memorii redescoperite*, București, 2011, p. 27–28.

²⁷ Octombrie 1926: „Prețul rochiilor crește în funcție de scurtime, până când unele abia ajung la genunchi”. Adrian-Silvan Ionescu, *Regina Maria și America*, București, 2009, p. 30.

²⁸ A. Valentina și dr. G.D. Ionășescu, *Perversiunile modei de azi*, Apud Adina Nanu, op. cit., p. 242.

²⁹ „Fiind mereu în centrul noutăților și originalității, femeia a ajuns să disprețuiască grația și armonia. Căutând să pună în valoare un anumit detaliu al personalității sale, ea strică farmecul liniei generale”. *Almanach du High-Life*, op. cit., p. 61.

cazul cochetelor – în mod premeditat, bine regizat, și cu un arsenal de accesorii menite să intensifice emoția momentului³⁰.

Exista în epocă un puternic gust pentru exotic, pentru oriental, pentru inspirația din culturi foarte îndepărtate, care să suscite imaginația și să ofere o paletă nouă de motive decorative, interesante și inedite pentru ochiul occidental. Atracția față de Orientul apropiat și îndepărtat nu erau o noutate în moda occidentală (pasiunea pentru kimonouri și mătăsuri japoneze s-a manifestat încă din perioada victoriană. Iar Paul Poiret a exploatat plenar orientalismul, în preajma anului 1910). Acestea sunt teme care s-au dovedit în continuare foarte fertile. Teme noi au fost adăugate – Mexicul, Imperiul Aztec, dar mai ales Egiptul antic. Când în 1922 Howard Carter a descoperit mormântul lui Tutankhamon în Valea Regilor, nu a făcut doar o epocală descoperire arheologică, ci a creat și un curent în modă extrem de popular. I s-a spus Tutmania³¹. Arta decorativă egipteană (antică) se integra perfect esteticii Art Deco, alimentând-o cu un bogat repertoriu de ornamente, culori, semne grafice, și podoabe care sporeau misterul³².

Și în țara noastră găsim mărturii ale acestor mode exotice, dar într-o măsură mai mică. Aici inspirația exotică nu a creat o mare pasiune, pentru că țara noastră era profund preocupată de a-și afirma identitatea națională specifică, și a apelat intens la modelele din cultura tradițională. Pasiunea și creativitatea cu care a promovat Regina Maria costumul românesc l-au impus în conștiința contemporanelor ei ca un foarte șic exemplu de condimentare, de ieșire din banalul vestimentației urbane. Așadar frumusețea inedită, spectaculoasă, meșteșugită, nu a trebuit căutată foarte departe, pentru că a fost oferită de exemplul textilelor rurale, de o mare valoare decorativă. Stilul neoromânesc, folosit intens în arhitectură, în decorul interior, în mobilier, ba chiar și în pictura inspirată de frescele bisericești medievale, și-a găsit manifestarea și în domeniul vestimentar. Pe de o parte, avem măturie fotografiile de studio în care doamnele pozau în costume complete, de mare valoare (Fig. 1) – asortate cu frizuri sau cu podoabe de cap *flapper*. Observăm în acest sens o preferință pentru opregul bănățean pentru că franjurile sale se potriveau gustului vremii. Întâlnim de asemenea și rochia dreaptă a anilor '20, brodată cu modele tradiționale de pe ii, dar dispuse într-o compoziție contemporană.

Figura cea mai marcantă, în plan internațional, a modei interbelice a fost Gabrielle Coco Chanel, personificarea femeii moderne independente, atât din punct de vedere al stilului de viață cât și al aspectului fizic și vestimentar. Personalitatea și creația ei au contribuit în mod direct și decisiv la crearea femeii și modei de tip nou. Stilul ei ajuns să fie confundabil cu anii '20. Principiile creației ei au fost: eleganța simplă, renunțarea la ornamentația excesivă a veșmintelor, haine comode și funcționale (sport), adaptarea pentru femei a unor piese vestimentare masculine³³. Chanel a propus haine versatile, accentuate de accesorii îndrăznețe. Printre inovațiile ei, amintim de folosirea jersé-ului (în 1915); frumoasele ansambluri cardigan-fustă; pantalonii feminini pentru yachting (1924); „pijamaele” pentru plajă; taiorul său de un clasic universal; renumita „rochiță neagră” din 1926³⁴; moda gablonțurilor – principiul că imitațiile spectaculoase, ostentative, sunt elegante la fel ca bijuteriile autentice; primul parfum sintetic (1921)³⁵: parfumul Chanel no 5.

³⁰ Ciorapii se purtau, în mod provocator, rulați până sub genunchi, care erau pudrați cu fard de obraz, sau chiar purtau mici desene făcute cu creion dermatograf. Puteau fi împodobiți și cu o jartieră decorativă (jartiera jazz), plasată strategic astfel încât să poată fi observată!

³¹ Susan Langley, *Vintage Hats and Bonnets, 1770–1970*, Paducah, Collector Books, 2009, p. 220.

³² Exemple: capișoane din mărgeluțe pentru cap; tiare spectaculoase cu pandante la urechi; micul șal drapat și legat peste solduri numit *șenti* (Adina Nanu, *op. cit.*, p. 28.); colierul rotund, lat; machiajul cu contur negru puternic al ochilor, broderii și imprimeuri cu hieroglife sau cu motivele stilizate ale florii de lotus, ale frunzei de palmier, ale papirusului, ale palmetei; bijuterii cu cobra sacră, cu scarabeul sacru, cu aripile sau ochiul lui Horus, etc. În registrul cromatic, au fost preluate nuanțele: gălbui-nisip, turcoaz, albastrul de lapis-lazuli, auriul alternat cu negru, verdele papirus. Și motive copte au fost integrate acestui curent. Din Egiptul contemporan, a fost importată tehnica Asyut (assuit) sau tulle-bi-telli – pe material din tul sunt realizate motive decorative geometrice prin brodarea cu tell metalic.

³³ Akiko Fukai, *The Collection of the Kyoto Fashion Institute: Fashion. A History from the 18th to the 20th Century*, vol. II, Köln, 2006, p. 387.

³⁴ Micuța rochie neagră era o piesă versatilă, care, accesoriată potrivit, putea servi cu eleganță unei întregi zile. A fost atât de populară încât a fost comparată cu automobilul Ford (tot negru), aducând o democratizare fără precedent a modei. Astfel, după spusele creatoarei, femeile modeste pot arăta ca milionarele. Intuim aici și o dulce răzbunare, a celei care, născută în cele mai sărace condiții, a purtat veșnic ranchiună clasei bogate. Se adevereau spusele lui Paul Poiret din perioada războiului – Chanel a inventat sărăcia de lux. Condițiile dificile din anii '30 au generalizat situația.

³⁵ Parfumurile din uleiuri esențiale (naturale) își pierdeau rapid mirosul, pe piele. Ernest Beaux, fostul parfumeur al țărilor Rusiei, a creat pentru Chanel mai multe variante de parfumuri, pe bază de aldehidă. Dintre mostrele prezentate de Beaux, Chanel a ales-o pe cea cu numărul 5 – de aici numele celebrului parfum. Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 764.

Numele și sticluța pătrată erau de o simplitate și modernitate șocantă la acel moment. Caracterul inovativ dar și geniul înăscut pentru marketing al lui Gabrielle, i-au asigurat succesul fenomenal.

Alți creatori importanți ai decadei au fost: Jean Patou³⁶, originala Jeanne Lanvin,³⁷ Lucile, Paul Poiret (care a dat faliment în 1929, neputându-se adapta modernismului), Edward Molyneux, Lucien Lelong, Worth, Redfern, Chéruit, Callot Soeurs, Zimmermann, Fortuny, Caroline Reboux, Paquin, etc. Un loc special îl ocupă și creatoarea Madeleine Vionnet, cea care, prin creația ei vizionară, a deschis drumul către decada următoare, a anilor '30. Posedând un extraordinar simț al construcției hainei, ea a adus marcante inovații în tehnica și structura croielilor: tăietura în bié³⁸ (care face ca materialul să urmărească formele corpului, și să cadă amplu în partea de jos), tăietura circulară, construcția rochiilor din colaje geometrice de materiale (ansamblate perfect), inserția de triunghiuri bié, rochia dintr-o singură bucată de material, etc.

Cât despre preferințele doamnelor din elita românească – Regina Maria purta creații ale lui Paul Poiret, Mme. Chéruit (care făcea rochii rafinate, potrivite femeilor cu forme), Coco Chanel, Redfern, Patou (de unde cumpăra mantouri, dar nu numai), Carré și bijuterii Cartier. Principesa Elena, soția principelui moștenitor Carol, era deosebit de stilată, elegantă până la manie, îmbrăcată întotdeauna impecabil, stârnind admirația soacrei ei, Regina Maria. Din fericire, Regina Maria a fost și cea care a lăsat adesea cronicile scrise despre ținutele Elenei, în jurnalul ei personal³⁹. Fizionomia Elenei se potrivea perfect modei epocii – fiind slabă, înaltă, distinsă, cu părul scurt bob și ondulat Marcel, purtând perle – preferatele ei. Despre Martha Bibescu știm că era clientă a lui Jean Patou, Lanvin, Chanel. Dacă adăugăm listei și pe prințesele Elisabeta, Mignon și Ileana, putem spune că România anilor '20 a avut multe muze ale modei.

În privința vestimentației de zi, se purtau rochii, ansamblul bluză și fustă (bluza cădea peste fustă, lungă până la șold), costumul cardigan și fustă, costumul taylor, pulovere tricotate cu motive cubiste, etc. În sezonul rece se purtau mânecile lungi. În sezonul cald, femeile puteau apărea, în timpul zilei, cu brațele dezgolite (Fig. 2), sau cu mâneci scurte, fapt care până la Marele Război ar fi fost de neconceput. Fustele puteau fi plisate drept (tip acordeon), cu câteva pliseuri mari sau multe mărunte. Puteau avea inserții, volane, iar spre finalul decadei erau croite în bié (Fig. 3). O mare preferință a existat pentru cravata feminină. Rochiile și bluzele puteau avea atașată la gât/la decolteu câte o mică eșarfă, care cădea liber, fie era înnodată; sau puteau avea gulerașe Berthe, gulere școlărești⁴⁰, gulere marinăresc, și manșete asortate. Forma decolteului putea fi în V, rotund, bărcuță (*en bateau*). Cardigan-urile, blazerele erau destul de lungi (până la jumătatea coapsei), erau croite drept, lărguțe, și aveau un cordon fin, care se putea lega lejer. Materialele preferate erau cele fine, fluide, subțiri: crêpe-de-Chine, jersé-ul, flanelul, șifonul, etc. S-a generalizat folosirea mătăsii artificiale (rayon-ul), datorită prețului accesibil⁴¹. Vara se purtau și materiale colorate, imprimate sau brodate cu modele geometrice (Fig. 3, Fig. 4). Culorile abordate ziua erau bej, gri, verde pal, galben pai sau ou de rață, brun, roz pal prăfuit, cărămiziu, etc.

³⁶ Creator proeminent, Jean Patou s-a remarcat, inițial, pentru hainele sport: el îi asigura ținutele celebrei campioane de tenis Suzanne Langlen, care apărea în teren cu bluze fără mâneci și fuste plisate, care, de atunci pornind, au devenit o obișnuință a jucătoarelor de tenis, până astăzi. S-a impus și datorită mantourilor sale luxuriante (Regina Maria și Principesa Elena îi erau cliente), a rafinamentului rochiilor.

³⁷ O prezență deosebită în peisajul modei interbelice, Jeanne Lanvin, se afla deja la vârsta maturității (se lansase în 1909, prin ținutele pereche mamă-fiică). În anii '20 a fost sigura creatoare care a înțeles curenții, propunând rochii foarte ample în partea de jos, inspirate de rochiile cu panier din sec. XVIII, și suficient de lungi cât să asigure confortul (psihologic) al doamnelor aflate la maturitate în Anii Nebuni, și care nu se puteau conforma noii mode. Într-o epocă de vizionar modernism, de originalitate aproape futuristă, ea a creat rochii de inspirație istorică (*Robe de Style*), și a făcut-o în mod magistral, fără a-și trăda deloc epoca. Creația ei nu a fost un citat din trecut, ci o interpretare modernă. Ea a creat un stil aparte în epocă, rochiile *stil* fiind preferate și de către femeile tinere pentru evenimentele elegante de zi, de exterior (combinat cu capelinele/pălăriile cu boruri mari) și pentru balurile costumate.

³⁸ Reiko Koga, *op. cit.*, p. 328.

³⁹ La venirea în România, în mai 1921, „Era foarte draguță și bine îmbrăcată, toată în gri. (...)”. De sărbătoarea națională de 10 mai, Elena va purta o pălărie mare neagră și o mantie neagră, peste o rochie frumoasă albă. Maria notează că efectul era cam sobru pentru gustul românilor în zi de sărbătoare, dar observăm că combinația era, la acea oră, în avangarda modei, reprezentată de Coco Chanel, care promova minimalismul cromatic. Pe 1 decembrie 1928 Regina Maria nota că Elena primise o haină nouă Patou, neagră, pe care nu a rezistat să nu o îmbrace. Maria, Regina României, *Însemnări zilnice*, vol. III, (1921), București, 2006, p. 74–77, p. 159–160, p. 422.

⁴⁰ *Almanach du High-Life*, *op. cit.*, p. 66.

⁴¹ Rayonul fusese inventat în Regatul Unit, în 1883, fiind apoi urmat de nenumărate alte modele.



Fig. 4. Tânăra în ținută de zi, 1928, atelier Julietta București, colecția autoarei.



Fig. 5. „Pia, sora mea” (notație verso), anii '20, atelier necunoscut, colecția autoarei.

După Primul Război Mondial, garderoba s-a simplificat, ținutele tinzând să acopere mai multe momente ale zilei, și mai multe activități. Rochiile de după-amiază au devenit mai elegante, pentru a putea fi purtate și seara. Rochiile de seară se încadrau în tipologia rochiei scurte, drepte. Pentru un plus de prestanță, uneori aveau adăugate trene lungi, sau volane/insertii de materiale, dispuse asimetric, lungi. Rochiile erau realizate din materiale translucide (tul, voal de mătase, brodate cu mărgel – Fig. 5, sau paiete), sau materiale strălucitoare (lamé⁴²) în țesături uni, sau jaquart cu ornamente Art Deco (Fig. 6). Auriul și argintul au fost preferate, iar somptuozitatea lor le-au indicat ca nuanțe ideale pentru ținutele de mare gală – și amintim aici de încoronarea de la Alba Iulia, din 15 octombrie 1922. Regina Maria, fiicele ei, Princesa Elena și sora Reginei Maria – Beatrice, Infanta Spaniei – au purtat toate rochiile din materiale auriu, diverse nuanțe și texturi⁴³. Dar rochiile din lamé fin au fost extrem de populare, în toate categoriile sociale, în anii '20. Mai rar, se confecționau rochii de seară din materiale grele: catifea, brocart. Simplitatea extremă a croiei era îmbogățită de materiale prețioase și un decor bogat, cu spectaculoase ornamente brodate, țesute sau chiar pictate. Gândite fiind pentru evenimente dansante, multe dintre rochiile acestea aveau franjuri grele din mărgel, care complimentau mișcările, legănându-se în ritmul dansului. Este de remarcat faptul că femeile modeste nu au fost private de *glamourul* stilului interbelic: existau și materiale accesibile în ton cu moda. Spre exemplu, paietele erau făcute din celuloid (care, din păcate, se topește la spălare, în apă), în timp ce rochiile de lux erau împodobite cu paiete de aur, cristale Swarovski, etc. Rochiile de seară erau accesoryzate cu șiraguri lungi de perle sau cristale, cu evantaie de pene de struț sau boa din pene, cu poșete superbe decorate cu mărgel și ciucuri. Pe frunte se purta bentița (Fig. 8), tiara, sau bijuterii strălucitoare puse în păr (veritabile sau nu).

⁴² Material textil țesut din mătase și fir metalic auriu sau argintiu (având în compoziție cupru, dar și un procent mic de argint sau chiar aur).

⁴³ „Nu cred că multe regine au fost nevoite să se schimbe în tren pentru o asemenea mare ceremonie ca cea a încoronării lor, dar nu am putut s-o organizăm în altă parte. (...) Am ieșit purtând îmbrăcăminte de un auriu-ruginiu, cu o mantie de catifea de un roșu intens căptușită în bleu argintiu la umeri, iar pe cap purtam un vâl auriu înfășurat de jur împrejur cu o bandă aurie peste care urma să fie pusă coroana, apoi aveam Marele Cordon și Steaua! (...) Cele două fiice ale mele, reginele, erau o încântare pentru priviri, fiecare în felul ei. Lisabetha era îmbrăcată într-un moar auriu cu aspect de striații vălurite, asemănătoare pielii de șopârlă, cu o mantie din același material. Pe cap avea un voal auriu și o mică diademă din perle și diamante. (...) Mignon purta de asemenea auriu (...). Rocha ei perfectă dintr-un frumos material auriu, un fel de jerséu auriu era asemănător zalelor de odinioară. Capul era acoperit de un voal auriu, și purta diadema superbă din smaralde și diamante pe care i-a dat-o ca dar de nuntă Sandro. (...) Cea care s-a întrecut pe sine ieri a fost sora mea Baby. Era toată în auriu, cu o lungă trenă regală dintr-un roz coral rusesc, cu brocart din aur și festonată cu blană de vulpe polară. Dar cu totul deosebită și spectaculoasă era parura sa. (...) Eram cu adevărat mândră de femeile din familia mea. Ileana era cu adevărat adorabilă în rochia ei aurie cu mantia din catifea albastră, iar Sitta și Tim erau îmbrăcate identic “. A doua zi, pentru intrarea în București, Maria a purtat „o altă rochie aurie, dar de această dată în altă nuanță – bătând spre un auriu-galben dintr-un material minunat, moale și subțire ca și catifeaua din ziua de azi, destul de simplă, cu câteva rânduri de șnur auriu de-a lungul taliei și șoldurilor, având mâneci mari din blană maron închis.” Diana Mandache, *op. cit.*, p. 141–145.



Fig. 6. Soții Clara și Solomon în ținute de seară, fotografiați la 27 martie 1927, atelier Szenetra, Timișoara, colecția autoarei.



Fig. 7. Portretul doamnei Didica, din 20 aprilie 1929, Fotograf Szabo, Târgul Mureș, colecția autoarei.



Fig. 8. Tânără în ținută de seară, anii '20, atelier: Institut de Foto Art ... (ștampilă neinteligibilă, probabil Foto-Glob, București), colecția autoarei.



Fig. 9. Instantaneu, doamne în exterior în ținute pentru sezonul rece, 1929 (notație verso), fotograf necunoscut, colecția autoarei.

Peste rochiile *flapper* se purtau mantourile elegante, pelerinele, șalurile spaniole cu franjuri lungi (uneori se purtau drapate direct pe corp, în locul rochiilor – Fig. 7, și asortate cu un mare pieptene spaniol pentru coc, din bagă sau bachelită). Mantourile au abordat forme de inspirație orientală: forma de cocon, de kimono, de caftan. Variantele pentru seară erau deosebit de luxoase, făcute din materiale spectaculoase și prețioase: jaquard din mătase cu lamé, catifea, acoperite fiind de broderii bogate, și bordate cu blană. Erau lejere, în genere lipsite de sisteme de închidere. Hainele pentru iarnă erau din blană, sau din stofă de lână, căptușite cu blană (Fig. 9).

În anii '20 se extinde folosirea pantalonilor în garderoba feminină, dar fără a depăși limita ținutei informale (sport, *loisir*). Chanel a lansat fusta-pantalon și ansamblul de „pijama”. Există varianta pentru somn, încă din timpul războiului, dar în perioada interbelică este introdusă varianta pentru mers la plajă, pentru ținutele de casă sau pentru petreceri intime de salon (Fig. 10) – de aici denumirea de petrecere în pijamale, o formă tipică de sociabilitate feminină din epocă. Pijamalele erau cel mai adesea făcute din mătase naturală (satin) sau artificială sau mătase chinezească (brodată cu motive tradiționale). Un important capitol al vestimentației interbelice este dedicat sporturilor. Hainele pentru tenis, golf, patinaj, cricket, sky (popular odată cu Olimpiada de iarnă din 1924) devin nelipsite din colecțiile multor creatori, din magazinele de confecții, din reclamele în revistele de specialitate, și desigur – din garderoba femeilor. Vestimentația sport a devenit o branșă de sine stătătoare a industriei confecțiilor. Cu toate că purtarea pantalonului feminin sport a crescut ca pondere față de epoca precedentă, totuși era încă un fenomen puțin răspândit. Majoritatea femeilor optau pentru fustele din *tweed*, din *jersé* sau fustele plisate. Moda sport nu era adoptată doar de persoanele care practicau sporturile, ci și de spectatori, care încep să adopte stiluri distincte⁴⁴. Se generalizează și uzul costumului de baie, care se mai micșorase față de perioada precedentă: era un combinezon dintr-o bucată numit *maillot*, cu pantalon scurt și bretele în partea de sus⁴⁵, și eventual cu un cordon la brâu. Costumul feminin era prevăzut (opțional) cu o fustiță foarte scurtă. După jumătatea decadei, bărbații vor opta pentru costumul din două piese (boxeri și maiou). Dacă la început costumul era confecționat din jersé de lână, ulterior vor apărea materiale specializate⁴⁶.

⁴⁴ Spre exemplu: beretele, pantofii bicolori (care au căpătat astfel numele de pantofi *spectator*), dar și cămășile/pantalonii purtați de sportivi pe teren. Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 741.

⁴⁵ De aici provine, în limba română, denumirea de maiou, piesă care reprezintă doar partea de sus a ceea ce era costumul de baie interbelic.

⁴⁶ În anii '20, Jantzen Knitting Mills din SUA pune la dispoziția clienților săi costume de baie dintr-un material impermeabilizat prin cauciucare, care nu se mai deforma în apă Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 746.



Fig. 10. Stânga: Instantaneu în grădină. Tânăra emancipată, fumând. Anii '20, atelier necunoscut, București, colecția Adrian-Silvan Ionescu. Dreapta: Instantaneu în fața casei. Tânăra în „pijama” de seară, din mătase, model chinezesc. Anii '20, atelier necunoscut, colecția autoarei.

Am amintit deja că tunsoarea feminină caracteristică, în această perioadă, era frizura bob (Fig. 2, Fig. 8, Fig. 10), care dădea aerul modern dorit de femei⁴⁷. Existau multe variații: bobul egiptean („Faraonul Tut”), nuca de cocos, bob olandez sau „paj”, bob franțuzesc, *flapper*, *girlish* bob, băiețesc (*garçonne*), bob șindrilă⁴⁸, charleston, orhidee, etc. Multe femei purtau părul drept, natural, în timp ce altele apelau la diverse soluții pentru ondulare (Marcel/val – Fig. 3, sau permanent – invenția lui Karl Nessler – Fig. 7)⁴⁹. Regina Maria și-a ondulat părul permanent, la Paris, în 1926, în ajunul plecării spre America⁵⁰. Multe doamne și domnișoare îndrăznețe apelează, deci, la serviciile frizerilor. Amploarea fenomenului a fost foarte mare, mai ales în Occident, frizeriile înmulțindu-se amețitor⁵¹. În România, fotografiile vechi și mărturiile ne arată că ponderea femeilor cu părul scurt era mai mică decât aceea a femeilor care își păstrasera părul lung. Acestea din urmă își prindeau părul într-un coc spaniol (chiar pe ceafă) sau își făceau un bob fals (Fig. 5). În 1930 observăm mult mai multe românce cu părul scurt.

În public, ziua, femeile purtau pe cap, invariabil, pălării. Supusă aceluiași minimalism geometrizarant specific epocii, pălăria ia forma unei caschete fără bor, a unui clopot simplu, micuț, perfect mulat pe cap – *cloche*-ul, potrivit perfect frizurii bob. Calota era încăpătoare, acoperind complet fruntea purtătoarei, ajungând până pe spăncene (Fig. 4). Pentru vară, pe tot parcursul decadei au existat cloșuri cu boruri mici și medii. Înafară de cloșuri, se purtau și pălării cu boruri mari și cu calota adâncă – se numeau *capeline*, și erau varianta cea mai elegantă pentru zi: pentru petrecerile în grădină, solemnități publice, cursele de cai, etc. (Fig. 3) Pentru gale și petreceri, existau și cloșuri de seară (Fig. 6); erau făcute din materiale subțiri, prețioase

⁴⁷ „De un lucru sunt sigură: [o femeie] arată mai modernă cu un bob, și stilul modern, mai degrabă decât frumusețea, pare să fie scopul fiecărei femei, în aceste zile”. Mary Pickford, *Apud*. Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 752.

⁴⁸ Foarte popular până astăzi, a fost inventat în 1914, de către Antoine pentru Irene Castle. *Ibidem*, p. 760.

⁴⁹ Onduleurile Marcel sunt realizate cu drotul (Marcel Grateau inventase ondulatorul în sec. XIX, ulterior patentând și varianta electrică); onduleurile val sunt realizate cu mâna și cu clemele/agrafele tip ac dublu – și acestea o noutate a anilor '20; ondulația permanentă datează și ea din perioada Belle Epoque.

⁵⁰ Și navigând la bordul pachebotului Leviathan, va primi o telegramă de mulțumire chiar din partea inventatorului, care semnează cu Charles Nestle. Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*, p. 33, p. 279.

⁵¹ De la 5.000 la 23.000, în SUA, de-a lungul decadei. Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 761.

(jaquard, mătase, lamé, tul, etc.), și acoperite cu broderii cu fir metalic, paiete, accesoryzate cu pene sau ace de pălărie prețioase. Speciale pentru evenimentele de seară erau și micile caschete din rețele de cristale sau perle. De asemenea, inspirate de podoabele egiptene sau de diadema kokoșnichi rusească⁵², au fost create tiare Art Deco spectaculoase. Unul dintre accesoriile definitorii ale erei jazz-ului a fost bentița de frunte sau bandoul: existau variante de zi sau de seară (Fig. 8), putea fi vorba de o eșarfă legată neglijent într-o parte, de un șnur subțire din cristale sau o parură de perle, decorată eventual cu o pană. Acest accesoriu s-a afirmat încă din deceniul precedent, dar în anii '20 a reprezentat podoaba preferată pentru ținutele de seară și pentru activitățile sportive, la care părul trebuia legat.

Cu toate că pielea foarte albă nu mai constituia un deziderat universal feminin, încă se foloseau mult umbreluțele pentru soare: foarte populare au fost umbrelele japoneze, umbreluțele din bumbac sau mătase, cel mai adesea imprimate.

Lenjeria intimă s-a simplificat spectaculos. În locul multiplelor straturi purtate înainte (cămașă de corp, corset, pantalonași, jupoane), se purta bustieră și șort, combinezonul-chilot, sau un micuț furou. Lenjeria era din mătase sau batist, cu dantelă. Pentru că moda favoriza pieptul și șoldurile mici, multe femei foloseau centuri textile – practic succesorul corsetului (din satin, cu porțiuni de material elastic, întărite cu câteva balene, reglabile cu șnur și dotate cu portjartier). Acopereau în primul rând șoldurile. Pentru acele femei pe care natura le înzestraseră generos, dar din păcate nu se născuseră cu o epocă mai degrabă – pieptul se aplatiza cu ajutorul unei feșe.

Oricât de modernă era moda anilor '20, nu era permisă apariția cu picioarele goale, fără ciorapi. Tehnologia de la acea dată permitea producerea unor ciorapi opaci, lucioși, vizibili (Fig. 8), cu dungă la spate (cusătura de încheiere) și susținuți de jartiere. Se purtau ciorapi albi, nuanța pielii, nuanțe pastel, chiar și negrul, ciorapii cu dungi sau cu diverse modele. Erau făcuți din mătase (naturală sau artificială), sau, mai rar, din bumbac și din lână pentru iarnă. Unele tinere obișnuiau să își pudreze ciorapii, pentru a mai tempera luciul.

În condițiile scurtării fustei, pantofii au devenit vizibili, și li s-a acordat o tot mai mare importanță. Ne aflăm în epoca când se remarcă primii creatori de încălțăminte, pentru că până atunci nu puteam vorbi decât de meșteri/artizani mai mari sau mai mici. Cei mai populari pantofi feminini erau cei cu toc Louis și barete închise cu năsturei: pantofii *tango*, cu bareta în T – preferata epocii (Fig. 8), baretele încrucișate, bareta dreaptă (Fig. 6), etc. Existau și pantofii sport (*oxford*, *spectator*, pantofii din material textil pentru tenis, etc.). La rochiile de seară se purtau pantofi bogat decorați, cu pielea imprimată cu modele Art-Deco, cu broderii și aplicații. Tocurile capătă și ele o ornamentație strălucitoare, cu *strassuri*.

În privința bijuteriilor, preferat și universal-purtat a fost șiragul lung de perle (Fig. 7) – fie perle veritabile, fie imitații, fie mărgelile de sticlă de diverse culori – dar numite tot perle, în epocă. Specifice sunt, pentru anii '20 și bijuteriile mari, în modele cubiste, Art Deco, exotice/tribale sau suprarealiste, făcute din materiale ieftine (accesorii introduse de Coco Chanel în „marea modă”, moda de lux). O categorie aparte este cea a accesoriilor din bachelită⁵³. Ieftin și putând fi colorat după voie, acest plastic timpuriu a lăsat loc pentru infinite jocuri de forme și nuanțe, îndrăznețe, originale, moderniste, foarte decorative, cu forme abstracte. Brațele goale erau puse în evidență de o multitudine de brățări. Noua preocupare a femeilor pentru fumat a adus în atenție un set de accesorii specifice. Spectaculos era portțigaretul – și el simbol al stilului din anii '20. Tabacherele puteau fi din argint, aur, sau metale comune, simple sau decorate (gravate, emailate, etc.) și un gest de extremă cochetărie era ca domnișoara să își scoată tabachera și bricheta din jartiera de pe picior, ridicând, desigur, marginea fustei.

Finalul erei „minunatelor nebunii” a venit brusc, odată cu prăbușirea bursei de la New York, din octombrie 1929. Lumea intra în cea mai dificilă perioadă a secolului XX.

Moda în vremuri tulburi: anii '30

Marea Criză – cea mai mare din timpurile moderne – zguduia SUA (șomaj extins, secetă), dar și Europa, a cărei economie era strâns dependentă de viața financiară a Statelor Unite. Pe fondul problemelor

⁵² Regina Maria a purtat o astfel de diademă, pe 16 octombrie 1922, la intrarea triumfală în București, a doua zi după încoronare: „pe cap aveam un kokoshnik realizată dintr-un material mai tare, care avea peste tot rubine, un fel de pălărie care arăta ca o diademă”. Diana Mandache, *op. cit.*, p. 145.

⁵³ Bachelita este primul plastic sintetic, inventat în 1907 de Leo Baekeland. Inițial, era folosită pentru a imita materiale mai prețioase, cum ar fi *bagăua*, fildeșul, folosită pentru cataramele decorative, pentru acele de pălării, etc. Judith Miller, *Costume Jewellery*, Londra, 2012, p. 28–29.

economice, s-au reactivat și au luat amploare toate resentimentele de după Primul Război Mondial, ajungându-se la instaurarea unor regimuri totalitare în mai multe țări europene: în Italia, fascismul lui Mussolini (1922), în Germania – dictatura nazistă a lui Hitler începea în 1933, Rusia era condusă de Stalin de la mijlocul anilor '20. La finalul anilor '30, România a cunoscut dictatura carlistă (1938), și dictatura generalului Ion Antonescu (1940). Țara noastră a traversat decada anilor '30 cu o viață politică deosebit de agitată, în care regele Carol al II-lea a sabotat în permanență partidele și regimul democratic, iar turbulențele legionarilor au culminat cu violențe deschise și practica asasinatelor politice⁵⁴. Lumea încheia al patrulea deceniu din sec. XX cu două războaie: războiul civil din Spania și al Doilea Război Mondial.

Cu toate că situația politico-economică era sumbră, în domeniul cultural și al divertismentului perioada este una ferventă, reprezentând ocazia evadării din realitate. Radio-ul domnește în casele oamenilor, aducând pe undele sale un jazz mai complex și rafinat decât în perioada precedentă, dar și emisiuni savuroase de comedie (Stroe și Vasilache, spre exemplu, în țara noastră). Restaurante și terase cu muzică (jazz, române, folclor – aici o amintim pe Maria Tănase, pe etnomuzicologii Constantin Brăiloiu și Harry Brauner), teatrele, localurile sunt atracția vieții de noapte citadine. Cinematograful își trăiește gloria absolută. Erau admirate actrițele hollywoodiene, dar și românele Elvire Popesco, Pola Illery, Leny Caler, etc. În anii '30, popularitatea filmelor a făcut ca starurile de cinema să devină modele prevalente în modă, la nivel internațional, devansând influența marilor creatori parizieni (care era propagată prin publicații). Rochiile de pe marele ecran erau copiate și se vindeau în magazinele de confecții, la prețuri accesibile. Revistele publicau tiparele acestor rochii, astfel încât, fiecare să poată să își realizeze singur ținuta dorită, inspirată de diva sa preferată⁵⁵. Actrițele de film au fost figurile cele mai populare, un factor fiind faptul că această decadă a fost lipsită de personalități feminine regale. În România, Regina Maria fusese îndepărtată de pe scena publică, de către fiul ei, regele Carol al II-lea (revenit, în 1930, în țară și la tron, la care renunțase în 1925). Soția regelui – frumoasa și eleganta Elena – a fost alungată din țară, iar amanta regelui Carol, Elena Lupescu, deși în ton cu moda, era profund antipatică opiniei publice⁵⁶. În Regatul Unit al Marii Britanii, Eduard al VIII-lea forma un cuplu cu Wallis Simpson, o femeie divorțată care nu putea deveni regină și figură publică; a abdicat în favoarea ei.

Un subiect interesant este legătura ideologiilor politice cu imaginea corporală dar și cu moda, pentru că aceasta era chemată să servească scopurilor propagandistice. În timp ce hainele staliniste aveau scopul de a uniformiza, de a depersonaliza, și de a goli de orice valoare estetică vestimentația, la cealaltă extremă politică, hainele aveau rolul de a personifica, de a da un caracter distinctiv. Mai toate grupările fasciste/naziste și-au asumat o piesă vestimentară și o culoare care să servească drept uniformă dar și simbol: cămășile negre îi desemnează pe fasciștii lui Mussolini (cu un fenomen subsidiar în Regatul Unit: gruparea lui Oswald Mosley. După ce guvernul a interzis, în 1936, uniforme politice, aceștia au apelat la bluza neagră pe gât, din jersé sau flanelă⁵⁷). Alte exemple: mișcările mexicane Cămășile roșii și Cămășile aurii; cămășile argintii în Carolina de Nord (SUA), cămășile bleu (în mai multe țări, inclusiv în China), și nu în ultimul rând, cămășile verzi ale legionarilor, în România. Fenomenul cel mai dezvoltat pentru uniforma ideologică a fost, desigur, în Germania. Cămășile maro au fost uniforma organizațiilor naziste din anii '20 și începutul anilor '30⁵⁸. După Noaptea Cuțitelor Lungi, naziștii s-au orientat către negru. Organizațiile regimului nazist (Gestapo, SS) au primit uniforme deosebit de moderne, chiar avangardiste, cu un stil

⁵⁴ Ioan Scurtu, *Din viața politică a României (1926–1947)*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983. Matthieu Boisdron, *La Roumanie des années trente. De l'avènement de Carol II au démembrement du royaume (1930–1940)*, Parçay-sur-Vienne, 2007. Roland Clark, *Sfântă tinerețe legionară. Activismul fascist în România interbelică*, București, 2015.

⁵⁵ Din breasla influențelor creatori de costume de la Hollywood, îl amintim pe Gilbert Adrian (de la Metro-Goldwyn-Meyer), care în 1939, în *Vrăjitorul din Oz* (cu Judy Garland) lansa moda rochiilor din materiale în pătrățele, școlarești (*gingham dress*). Actrița Vivian Leigh din filmul *Gone with the Wind* (1939) a adus în modă un curent de inspirație victoriană, și o modă fustelor înfoiate, amintind de crinolină. Jean Harlow și Marlene Dietrich au adus în prim plan blondul platinat, în 1940. Shirley Temple inspira moda fetițelor. Filmele cu cowboy – au (re)lansat cămașa în pătrățele. Actorii care inspirau moda bărbătească erau: Clark Gable, Cary Grant, Gary Cooper, Fred Astair. Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 784.

⁵⁶ Carol al II-lea, *Între datorie și pasiune. Însemnări zilnice*, vol. I (1904–1939), București, Editura Silex, 1995. Tatiana Niculescu, *Regele și Dudaia. Carol II și Elena Lupescu, dincolo de bârfe și clișee*, București, 2019. Simona Preda, *Regina-mamă Elena. Mariajul și despărțirea de Carol al II-lea*, București, Ed. Corint, 2018.

⁵⁷ Philip Rees, *Biographical Dictionary of the Extrem Right since 1890*, New York, 1990.

⁵⁸ Aceste cămăși erau de fapt parte a uniforme germane din coloniile africane, din perioada războiului. După pierderea coloniilor, uniforme, devenite inutile, au fost vândute foarte ieftin, și achiziționate de către tinerii naziști, în ciuda faptului că bumbacul foarte subțire nu era potrivit iernilor germane. John Toland, *Adolf Hitler: The Definitive Biography*, 1976, p. 220.

agresiv, teatral, în care domină pielea neagră. Gândite de artistul ofițer SS Karl Diebitsch și graficianul Walter Heck, au fost produse – cu munca forțată a evreicilor – de Hugo Boss, membru activ al partidului nazist⁵⁹. Rămase legate, în conștiința colectivă, de forțele răului, elementele uniforme naziste sunt: simbolul craniului, haina lungă de piele, chipiul ascuțit, casca de război specifică (*Stahlhelm*), pantalonii M36 bufanți pe coapse, cizmele înalte, etc.⁶⁰.

În România, a fost exacerbată ideea purității morale a țărânului român și a fost folosită imaginea portului tradițional. De altfel, în toate regimurile naționaliste s-a pus accentul pe costumul tradițional: în Italia *Massaie Rurali* (gospodinele) defilau în costumele locale, brodate; în Germania se purta costumul tirolez pe stradă.

În Italia, regimul lui Mussolini a investit puternic pentru crearea unei mode „italiene”, ca instrument de propagandă, de afirmare a identității naționale, și ca sursă economică (veniturile din modă să rămână în țară). Sloganul era „Femeile italiene trebuie să urmeze o modă italiană”⁶¹, dorindu-se contracararea modei străine, în special franceze (Italia era dependentă de Franța, dar și de alte state, pentru mare parte din materia primă pentru haine, dar și pentru confecții, pentru produse de lux). Se căuta inventarea unor veșminte cu adevărat italiene, pentru femeia modernă fascistă (care era robustă, mamă dedicată – o frumusețe sănătoasă mediteraneeană, opusă frivolelor franțuzoaice). S-a demarat și un proces de a elimina termenii străini din modă, înlocuindu-i cu termeni italieni.⁶² Sub patronajul statului (așa cum s-a procedat și cu cinematografia, înființând Cinecittà), s-au creat instituții și o infrastructură (expoziții naționale, târguri, etc.) care să sprijine producătorii italieni⁶³. Industria italiană textilă a înregistrat inovații în anii '30 și '40, așa numitele fibre „inteligente” (*viscoza*, *lanital*, etc.). Fără să reușească să ajungă la calitatea produselor franțuzești, demersurile din Italia fascistă au pus bazele industriei textile din peninsula, reușind să acopere nevoile populației în situația economiei auto-suficiente. (Și în România, la finalul anilor '30, se promovau „lenajuri ieșite din fabricile noastre proprii, din ce în ce mai perfecționate”⁶⁵). Aveau să treacă mulți ani până când italienii și-au descoperit stilul lor – modern, lejer, de zi, elegant, simplu și fiabil, fără a-și mai trage seva din tradiția rurală. Infrastructura creată și perseverența căutărilor tehnice și artistice, au făcut ca, în aproximativ trei decenii, Milano să devanseze Parisul, devenind noua capitală a modei din lume.

Nu doar în privința uniformelor sau a politicilor economice s-a manifestat ideologia de dreapta, dar și printr-un spirit care a modelat stilul vestimentar al perioadei: revenirea la o imagine tradițională a femeii⁶⁶ și la o modă care accentua caracterele feminine – piept și șolduri, talia marcată; sobrietate și decență – fusta s-a lungit din nou, machiajul nu mai era recomandabil (în 1933 a fost interzis rujul în Germania⁶⁷); o notă romantică dată modei (Fig. 11) – prin inspirația din trecut. Observăm sensibilitatea pentru elemente victoriene și pentru Evul Mediu – așa cum trimerile la cavalerismul medieval au fost importante pentru cristalizarea imaginii nazismului de până la război, au existat multe citate din trecutul medieval în moda feminină, mai ales în privința pălăriilor, a podoabelor pentru cap. Pe acest fond cultural care valorizează

⁵⁹ Elisabeth Timm, *Hugo Ferdinand Boss (1885–1948) und die Firma Hugo Boss. Eine Dokumentation*, 1999, http://www.metzingen-zwangsarbeit.de/hugo_boss.pdf, accesat în 9 iulie 2020.

⁶⁰ Atrage atenția stilul exacerbant, scenografic, menit să insuflă frică. Naziștii s-au poziționat cu toată creativitatea în postura personajului negativ suprem, definindu-și foarte clar stilul, cultivându-și cu multă atenție (chiar obsesie, care îi caracteriza) aspectul, simbolurile – motiv pentru care uniformă lor a fost inspirația multor filme (și amintim doar de armata Imperiului, din *Star Wars*, condusă de Darth Vader).

⁶¹ Eugenia Paulicelli, *Fashion under Fascism, Beyond the Black Shirt*, Berg, Oxford, 2004, p. 100.

⁶² *Ibidem*, p. 79–86.

⁶³ Direcții de dezvoltare: inspirația din meșteșugul tradițional (dantela, broderia; producția de mătase naturală, care data din Renaștere; împletiturile de pai din zona Florenței) – cu rezultate mediocre; colaborarea cu artiștii italieni futuriști (Vot, Marinetti), pentru o concepție modernă. *Ibidem*, p. 17–46. Cea mai importantă direcție a fost cea a dezvoltării industriei textilelor, bazată pe o mare masă de muncitori femei, plătite extrem de puțin. Tot pe italienele sărace, emigrante (dar și pe evreice), s-a ridicat și industria americană de confecții, la începutul secolului al XX-lea.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 99. Compania SNIA-Viscosa a inventat un nou tip de rayon dintr-o plantă locală – trestia uriașă, pentru că Italia nu avea conifere (din care se obținea, în celelalte țări, celuloza pentru rayon). Alte fibre autarhice au fost: cânepa și mătasea – fibre naturale, iar dintre fibrele artificiale – rayon-fiocco, cisalfa, lanital, ramia, etc. folosite în diverse materiale mixte. Un decret din 1939 specifica maximumul de 20% fibre de import în țesături. *Ibidem*, p. 99–130. Lanital (inventat de inginerul chimist Antonio Ferretti), înlocuitorul lânii, a fost fibra cea mai „națională” din toate: era obținută din cazeină din lapte (așadar prima fibră proteică din lume), fiind supranumit fibra *mozzarella*. În 1937–1938 producția a crescut, de la 500 kg pe zi, la 7 milioane de kg/zi! *Ibidem*, p. 108.

⁶⁵ *Asta e moda doamnelor*, în *Pentru d-voastră doamnă*, op. cit., p. 5.

⁶⁶ Conform nazismului, „viața femeii trebuia să se rezume la cei trei K: Kirche – biserica, Kinder – copii și Küche – bucătăria”. Adina Nanu, op. cit., p. 246.

⁶⁷ *Ibidem*.

mitologia și amintirea unui trecut măreț⁶⁸ se încadrează și curentul de inspirație medievală din modă, și cel neo-romantic. Anii '30, în țările aflate sub regimuri totalitare, au reprezentat o violentă rupere de deceniul anterior. Manifestările artistice ale anilor '20 au fost interzise ca fiind degenerate (inclusiv moda).



Fig. 11. Elzi și Emil în ținute elegante de zi, 13 iulie 1933 (notație pe verso), atelier L. Weintraub B., Cluj, colecția autoarei.

Pe fondul dificultăților economice și a radicalismului politic, moda revenea la poziții mai conservatoare, tradiționaliste. Figura centrală nu mai era adolescența, ci o femeie mai matură, capabilă să depășească încercările vremurilor. Aspectul tubular a făcut loc, gradual după 1929, femininei siluete cu talia strâmtă, redescoperind curbele naturale. Rochiile de seară au revenit la lungimea de dinainte de război (Fig. 12); dar în ținutele de zi se purtau, în continuare, fustele până la jumătatea gambei, al căror caracter practic nu a putut fi trecut cu vederea. Se consfințea un principiu care va rămâne valabil până astăzi: rochia de zi – scurtă, iar rochia de seară – lungă, fiind considerată mai elegantă. Rochiile de zi erau mai simple, desigur, cu fusta de o lărgime convenabilă – funcțională, nu neapărat decorativă. Talia, în poziția naturală, era marcată cel mai adesea de o curelușă, sau de un cordon. (Fig. 13) Ceea ce este cu adevărat remarcabil la rochiile anilor '30, este faptul că descopereau, în sfârșit, forma naturală a corpului, considerată intolerabilă în secolele precedente. Scăpată de corset, moda anilor '20, cu gustul ei pentru artificial, a ascuns corpul în rochiile sac. Astfel încât, dăm creditul decadei a patra din sec. XX de a fi creat o haină atât de firească, încât să nu mai contravină anatomiei.

⁶⁸ Asistăm la o reîntoarcere în gândirea europeană, după secole, la simbol, la misticism, la superioritatea credințelor și intuițiilor față de rațiune, apelul la o înțelepciune ancestrală nedemonstrabilă. Este vorba de un mit modern, care nu mai este expresia unui adevăr, ci un instrument de manipulare (o minciună deliberată, care exploatează puterea simbolurilor). Ceremoniile naziste și fasciste par reînvierea riturilor. Hans Rogger, Eugen Weber, *Dreapta Europeană: Profil istoric*, București, 1995, p. 21–27.



Fig. 12. Portret de atelier, finalul anilor '30, atelier Julietta Alexandrescu Brăila, colecția autoarei.



Fig. 13. Instantaneu pe stradă: două doamne pozează lângă un automobil.
Anii '30, fotograf necunoscut, colecția autoarei.

A crescut popularitatea sporturilor, și a modei pentru hainele sport, evoluând spre forme pe care le recunoaștem astăzi. Femeile au început să poarte pantaloni scurți. În țările europene aflate sub regimuri de dreapta, observăm o mare emfază pusă pe corpul athletic al cetățenilor (tinzând către omul ideal imaginat de aceste doctrine), iar gimnastica și sportul personal erau promovate intens în presă. În privința personalităților sportului feminin, România se bucura de rezultatele spectaculoase ale Smarandei Brăescu, frumoasa și temerara parașutistă, campioană mondială, care nu se sfia să apară în costumul de parașutist sau în costumul tradițional românesc.

Sub influența filmelor, observăm un puternic gust pentru strălucire și lux – în fond, o evadare a fanteziei din parcimonia realității – dar și pentru o modă romantică (uneori exagerată de modelul butaforic din filme): femeile purtau din nou multe flori, rochii lungi înfioate, jupoane, volane (Fig. 11), cape și bolerouri, păr lung buclat, mâneci bufante sau raglan⁶⁹. În saloanele pariziene, erau reluate elemente specifice perioadei Belle Epoque (mai ales anii 1890-1900): silueta clepsidră; croielile complicate și dificil de purtat; folosirea unei cantități considerabile de material; fusta amplă, cloș; mânecute bufante (inspirate de mânecile *gigot*); jaboul; ornamentația bogată cu broderii și dantele – bineînțeles, într-o concepție modernă, mai simplă decât sursa de inspirație. Fusta era tăiată în bié, cu clini (Fig. 3, Fig. 12, Fig. 13) – inovația creatoarei Madeleine Vionnet. Croiala urmărea linia corpului pe șolduri, evazându-se în partea de jos, și amintind de rochia floare de la 1900. Rochiile de seară aveau, adesea, spatele gol, și erau preferate culorile deschise – pasteluri romantice (Fig. 12), sau chiar albul („marea rochie albă”⁷⁰ – Fig. 11). Erau simple și zvelte, amintind de furouri, sau ample și cu mâneci pufoase (ca în sec. XIX) – ambele modele fiind promovate de filme. Pe umeri se purta capa (Fig. 14), sau vulpea întreagă (Fig. 15), așa cum vedem în nenumărate fotografii din epocă.



Fig. 14. Tânăra în ținută de zi, de exterior, 1 martie 1933, atelier N. Buzdugan, București, colecția autoarei.

⁶⁹ „Vin apoi frumoasele paletots [pardesiuri] croite toate raglan”, *Asta e moda doamnelor*, în *Pentru Dvs. Doamnă*, revista femeii moderne, anul III, no. 5, februarie 1938.

⁷⁰ Adina Nanu, *op. cit.*, p. 247.



Fig. 15. Doamnă în ținută de iarnă, de stradă. 26 decembrie 1939 (notație verso), atelier Foto Sport Bacău, colecția autoarei.

Se purtau materiale ușoare subțiri, pentru croieli unduioase. A existat o clară preferință pentru imprimeuri (variate modele și culori) – pentru a înfrumuseța materialele modeste (Fig. 16). A revenit în modă dantela – o variantă ieftină, produsă industrial – care se preta minunat croielii cloș, flatând feminitatea, și realizând aspectul romantic dorit în epocă. Ponderea și importanța hainelor „de-a gata”, confecționate industrial, a crescut vertiginos. Materialele artificiale au dominat piața, întrucât mătasea naturală devenise prea scumpă pe fondul crizei economice. S-a folosit, în schimb, mătasea artificială (viscoza/rayon) – creată din fibre vegetale. În lume, producția de rayon a crescut de la 600 000 kg în 1896 la 25 de milioane în 1920, la 350 de milioane în 1934 și la 890 de milioane de kg în 1938⁷¹. Criza economică a adus pe scena modei rochii de seară din bumbac. La modă au fost culorile sobre: negru, gri, maro, bleumarin, înveselite de imprimeuri. Vara se purtau și alb, bleu, roz. Un plus de confort l-a adus introducerea în vestimentație a elasticului (latex). În 1939 compania DuPont inventează nylonul (100% sintetic) care va avea o foarte mare căutare mai ales pentru ciorapi. În 1946 este inventat *Lurex*-ul – un material auriu/argintiu, ieftin. Contextul economic a făcut ca multe femei să se orienteze spre realizarea de haine acasă: ele își coseau rochii și bluze, își croșetau mănuși, pălării, gulere, poșete; tricotau pulovere și rochii. Pentru un plus de eleganță, se putea tricota și cu fir auriu⁷².

În revistele de modă, fotografiile au ajuns să prevaleze ilustrațiilor, datorită îmbunătățirii tehnicii de fotografiere (aparitia fotografiei color) și de reproducere a imaginii.

În decada a patra din sec. XX, relația artei cu moda a fost mai intimă ca niciodată, aducând o notă de capriciu imaginativ. Curentul suprarrealist, cu fanteziile sale spectaculoase, a avut o implicare directă în domeniul vestimentar, prin colaborarea artiștilor cu creatorii de modă și cu revistele de modă (Raoul Dufy, Giorgio de Chirico, Salvador Dali, Man Ray ilustrau revista *Vogue*, și nu numai⁷³) dar și printr-o influență indirectă, care se vede spre exemplu în a doua jumătate a decadei, în creația de pălării.

⁷¹ Eugenia Paulicelli, *op. cit.*, p. 102.

⁷² „Printre noutățile lansate (...), notez jerseyul tricatat de mână din lână cu fir de aur mat. Se fac frumoase costume întregi, rochii sau tailleuri pentru după-amiază din aceste jerseyuri.” *Pentru D-voastră Doamnă*, *op. cit.*, p. 5.

⁷³ Adina Nanu, *op. cit.*, p. 245.



Fig. 16. Instantanee, cca. 1938. Dreapta: atelier Polysfoto Cluj, colecția autoarei.

Cea mai interesantă apariție în modă este creatoarea Elsa Schiaparelli – o aristocrată italiană, anti-fascistă – care și-a început cariera în 1927 cu puloverul negru tricotat (cu o fundă albă *trompe l'oeil*), costume de baie, apoi ținute complete; a rămas în conștiința tuturor mai ales pentru pălării. Remarcabilă a fost colaborarea ei cu artiști dadaști și, mai ales, suprarealiști, ale căror idei le integra în creații excentrice: Salvador Dalí⁷⁴, Christian Bérard (după desenele lui a făcut broderii), Jean Cocteau, ilustratorul Marcel Vertès⁷⁵. A colaborat cu ceramiști, care au creat nasturi unicat, pentru taioarele sale. Ornamentele pentru imprimeuri erau absolut inedite (exemplu: rupturi, pe „rochia sfîșiată” din colecția *Circus*). Fidelă unui spirit ludic, provocator și excentric, ea realiza jocuri vizuale, plasa obiecte obișnuite în locuri surprinzătoare, frizând absurdul (o trăsătură suprarealistă). Schiaparelli lucra cu materiale inovatoare: rayon, vinyl, celofan, a introdus fermoarul la rochiile *haute couture*. Tipică era și folosirea „rozului șoc” (ciclamen). Ea nu a propus schimbări ale siluetei, inovații în construcția hainelor, ci decoruri foarte originale. În România, Maria Tănase și Elena Lupescu purtau creațiile Elsei Schiaparelli.

Costumul taioare era în continuare ținuta de bază, pentru zi. Taioarul avea umerii dreپți, susținuți pe pernuțe, talia strâmtă (cu cordon), iar fusta avea forma A. Se purta cu bluze, înfrumusețate la piept cu jabouri, volane, funde, etc. În mod excepțional, apar primele costume de femei cu pantalon – așadar o ținută de stradă, nu sport! Marlene Dietrich și Katharine Hepburn, care în filme apăreau cu rochii foarte feminine, în public purtau adeseori pantaloni: un costum adaptat direct din moda bărbătească. Fusta-pantalon și-a făcut debutul în moda străzii, deși acest fapt era încă șocant (Fig. 17). În 1939, revista *Vogue* publică pentru prima dată ținute de stradă cu pantaloni⁷⁶.

⁷⁴ În 1937 a imprimat pe o rochie diafană albă un imens homar roșu, pictat de Dalí – o imagine surprinzătoare și cu implicații legate de sexualitate. Rochia a apărut în *Vogue*, purtată de controversata Wallis Simpson, imediat după abdicarea regelui Edward VIII și căsătoria lor. Alte piese vestimentare realizate în colaborare cu Dalí au fost: pălăria pantof (1937), pălăria cotlet de miel (1937), rochia schelet (1938), pălăria „nebună” (1930), pălăria *television set* (1935), pălăria „găina cuibărită” (1938), minunatele pălării arlechin (purtați și de Maria Tănase), mănuși nonconformiste (cu unghii aplicate, din piele roșie).

⁷⁵ Care îi realiza reclamele, dar a realizat și desene pentru imprimeuri de rochii - cu baloane, norișori, piața Vendôme, chibrituri colorate.

⁷⁶ Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 807.



Fig. 17. Instantaneu, cca. 1935, fotograf necunoscut, colecția autoarei.

La modă era imaginea femeii fatale (Marlene Dietrich), blondă platinată, machiajul fiind inspirat de cel *hollywoodian*: sprâncenele erau desenate foarte subțiri, ascendente spre tâmpile, buzele roșii (Fig. 18). Părul se purta ondulat.

Mănușile și pălăriile se purtau obligatoriu. Pălăriile erau micuțe, așezate pe un ochi, realizate cu multă fantezie de modiste, într-o varietate foarte mare: cu flori, voalete, strass-uri, etc. Cea mai modestă funcționară își cumpăra cel puțin trei modele pe sezon⁷⁷. Se purtau pălării foarte diverse: toca (Fig. 14), pălăriile cu boruri mari romantice (Fig. 11), pălăria Împărăteasă (sau Împărăteasa Eugénie), pălăriile miniaturale, „de păpușă” și pălăriile care imită bonetele – ambele de inspirație victoriană. Încep să se poarte în anii '30 variante feminine ale pălăriilor bărbătești fedora, melon, tiroleză (Fig. 15), pălăria Robin Hood, canotiera, basca/bereta. Dar cel mai adesea femeile poartă pălăria paravan, cu calotă joasă, cu bor mic sau mediu, care stătea într-o parte, acoperind un ochi (Fig. 19). O notă de avangardă este dată de pălăriile cu forme inspirate de curentul suprarealist: cu forme asimetrice, surprinzătoare, chiar bizare (Fig. 20). Spre finalul decadei, pălăriile sunt tot mai dramatice, supradimensionate. Se folosește adesea voaleta, care acoperă fața, dând un plus de mister și eleganță. Pălăriile se puteau purta și la ocazii, la rochiile de seară: erau foarte micuțe, fără bor (fiind de interior), din catifea sau satin, decorate cu paiete, pene, flori, și, obligatoriu – cu voaletă.

Încălțăminte, în texturi și culori diferite, avea toc înalt, și barete. Față de anii '20, remarcăm o preferință pentru pantofii închiși, mai degrabă decât pentru cei decupați. „Realitatea Ilustrată” din 4 mai 1938 anunță „pantofi cu tocuri aerodinamice” – este vorba de talpa ortopedică, o noutate în modă. Se purtau și mai mult bijuteriile ne-valorose, în primul rând cristalele incolore sau colorate dând un efect deosebit de strălucire⁷⁸. Astfel, în timpul crizei economice, aceste bijuterii accesibile au condimentat vestimentația sobră, ajutând la ridicarea moralului. Lenjeria intimă (furoul, cămașa de noapte) imita croiul rochiilor – strâmtă pe talie și șolduri, și mai largă în partea de jos.

⁷⁷ Adina Nanu, *op. cit.*, p. 247.

⁷⁸ Swarovski, cel care inventa în 1890 o tehnică mecanizată de tăiere a pietricelelor din sticlă, ajunsese cel mai important furnizor, la nivel mondial, de „nestemate din sticlă”. Un stil aparte de gablonțuri s-a dezvoltat în anii '30-'40 în SUA (cu o producție industrială net superioară Europei). Modelele de bijuterii din filme au fost lansate pe piață pentru consumul larg. Era un stil exagerat antichizant (dimensiuni mari, auriu strălucitor, cu o multitudine de cristale și pietre, frizând uneori *kitsch*-ul). A existat și o a treia variantă de bijuterii (față de cea scumpă/veritabilă și cea „falsă”). Se realizau bijuterii la prețuri moderate, din argint cu pietre semiprețioase (turcoaz, coral, onyx, ochi de tigru, cuarț, etc.). Manufactura germană Fahrner producea bijuterii în forme geometrice superbe, cu marcasite. Judith Miller, *op. cit.*, p. 28–29.



Fig. 18. Mărioara și Nela Ionescu, fotografiate pe 24 februarie 1937, atelier Foto-Stela Sucursala Șerban Vodă, București, colecția autoarei.



Fig. 19. Domnișoară în ținută de vară, 9 august 1935, atelier necunoscut, colecția autoarei.



Fig. 20. Instantaneu, anii '30, fotograf necunoscut, colecția autoarei.

România avea un comerț vestimentar foarte dezvoltat, dar bazat în mare parte pe importuri. Producția internă în domeniul vestimentației era mică. Produsele de confecții (importate) vizau lenjeria de corp, cămăși, bluze. Rochiile și costumele se realizau la comandă, în ateliere de croitorie, din materiale (în mare parte) importate⁷⁹.

Moda bărbătească interbelică

Idealul masculin îl întruchipa Jay Gatsby, personajul romanului lui F. Scott Fitzgerald, iar în literatura română îl putem numi pe Fred Vasilescu, din romanul „*Patul lui Procust*” de Camil Petrescu. Fred este tânăr, sportiv, foarte bogat, intelectual, monden, călătorește mult. Modelele pentru vestimentație erau prințul de Wales (ulterior regele Edward al VIII-lea, care la fel ca bunicul său, Edward al VII-lea, era foarte preocupat

⁷⁹ În România interbelică, magazine cu marfă diversă – mari (cu departamente), sau mici, erau: Galeriile Lafayette, La vulturul de mare cu peștele în ghiare, Au Bon Marché, Luvru, Berthail, Chez Leon & Adolphe, Trouville Mondain (stofe, mătăsuri, catifele, flori, pene panglici, etc.), Heinrich Prager (blănuri, stofe, binete, confecțiuni, ghete, etc.), Sigmund Prager (articole sport, confecțiuni, lenjerie, cravate, încălțăminte, pălării, șepci, blănuri, etc.), A La Samaritaine, Maison Nouvelle (Marie Louise Dannhauer, Ernestine Bouet – salon de *haute couture*), Henriette (rochii, mantouri), Langer Frères (pentru stofe), Magazinul Voaleta (stofe, mătăsuri, bonete, galanterie, articole pentru copii), societatea anonimă V. Missir Fils & Co (pantofi, voalete, confecții de damă, jachete bărbați, manufacturi, tapet, linoleum, etc.), Isidor Stroe Lupescu (importator de textile, fire de bumbac), etc. Mărci importante de încălțăminte erau: Mociornița, Ceho, Ninette, D. Negreanu, etc. Dintre mărcile de ciorapi, amintim: Adezgo, Areca, Ecosse, Lissy, Mousselin. Detergentul Lux era recomandat pentru spălarea ciorapilor. Mărci românești de pălării, din anii '20-'30: Pica (fabrică româno-franceză de pălării de damă), Olympe&Annie, Zamfirescu, Rose Modes, Tica Mode, Mode fanny, etc. Pentru alte accesorii: Longines Frații Roller (ceasuri), Paul Milker (articole de voiaj, marochinărie, parfumerie, etc), Elida (parfumerie), Dimitrie Mărculescu (producător de genți și valize), Radivon (bijuterii), M. Cronberg & Fils (bijuterii), Maison Dorthheimer (depozit vopsele pentru păr, salon pentru păr, ondularea permanentă), Institute de Beauté (cosmetice, farduri, parfumuri), Nicolas Mohai – coafor, Sabego (import blănuri fine), Industria lânei SA Timișoara (producător de fir și stofe de lână), Cartier-Bresson (ață pentru lucru de mână), Rujul de buze Michel, etc.

de vestimentație și și-a impus gustul în modă), aviatorul Charles Lindbergh, jucătorul de tenis Jean René Lacoste, actorii Rudolf Valentino și Johnny Weissmuller, etc.

Întorcându-se din război, bărbații au continuat obiceiul de a se tunde scurt și de a se rade zilnic (în anii '20 s-a inventat aparatul de ras electric). Cel mai adesea deci, fața s-a purtat smeadă, singura alternativă *en vogue* fiind mustața foarte mică (în anii '20: mustața creion, subțire, lipită de buza superioară, așa cum purtau Eroll Flynn sau Clark Gable; iar în anii '30 – mustața scurtă, exemplificată de Hitler). Doar bărbații în vârstă mai purtau barbă. În privința frizurii, starurile din filme (precum Rudolf Valentino) promovează aspectul foarte lucios – ca de piele lăcuită; părul era pieptănat perfect și pomădat (cu briantină). Bărbații au adoptat deci o înfățișare atent îngrijită, chiar ușor feminizată (Fig. 21); au fost acuzați, la fel precum consoartele lor, de frivolitate, mondenitate, înclinație către superficialitate⁸⁰.



Fig. 21. Tânăr elegant, cu părul ondulat. Anii '30, atelier Foto M. Zissu Târgoviște, colecția autoarei.

Moda bărbătească a devenit mai relaxată față de epoca precedentă, și tot mai puțin formală. Ținuta de bază a bărbaților interbelici era costumul – devenit mai lejer în anii '20, cu linii moi, pantaloni mai largi, cu talia înaltă, prinsă în curea, umerii hainei mai lați; va deveni gradual tot mai amplu și larg, în anii '30 și anii

⁸⁰ „Pentru a ieși în lume, pentru a fi un bărbat de lume, nu este necesară de la cel care frecventează saloanele, teatrele, dancing-urile, doar o educație bună și o ținută convenabilă, dar și o predispoziție specială, o stare de spirit excepțională, „o febrilitate colectivă”, după cum spunea M. Marcel Boulanger. Pentru o societate așa cum trebuie – în elită/în top – noi nu am fost niciodată instruiți prea tare, sau nici prea avizi ca să devenim instruiți. (...) Ne permitem să ne dăm avizul cu o autoritate indiscutabilă și cu o suficiență mai presus de orice calificare. Între un aperitiv la Capșa, un dancing de la 6 la 8, o cină sau un supeu demolăm un scriitor, un autor dramatic, pătăm reputația unui politician, criticăm tot ce s-a construit cu muncă minut cu minut... Vorbim cu aceeași lejeritate și ignoranță despre teoria lui Einstein, poemele lui Tagore, despre încercăturile miniștrilor, despre agitația Bursei, și când aceste subiecte se epuizează, dăm sfaturi despre orice: rochiile Elvirei Popesco, despre alegerea președintelui Poloniei, acțiunile petroliere, ultimul film *Cei trei mușchetari*, sau baletul Samson și Dalila, și despre suprema eleganță a sezonului care impune părul grizonat argintiu, etc. (...) Să știți, în revanșă, să dansați. Să știți repertoriul lui Nitta-Jo, să fiți la curent cu ultimul divorț, și în acest caz veți deveni un adevărat om de lume, în fața căruia toate ușile, chiar și cele secrete, se vor deschide.” *Almanach du High-Life*, 1923, *op. cit.*, p. 57.

'40: piept și umeri măriți, talia bine marcată, pantalonii largi. Linia abruptă de la talia strâmtă la umerii drepti întăreau trapezul torsului masculin, dând un plus de virilitate. Întrucât centrul modei bărbătești era Londra (cu cei mai celebri croitori strânși pe strada Savile Row), și de acolo a pornit stilul anilor '30, costumele acesta de modă nouă a fost numit *English/British Drape* (Fig. 16), surprinzând aspectul mai larg – drapat. Pantalonii aveau talia și mai înaltă față de perioada precedentă, fiind susținuți de bretele. Pentru zi se purtau costumele bej sau gri. Pentru după-amiază și seara (în ocazii semiformale) se purta costumele bleumarin cu dungă, plus cămașa albă și cravata lată sau papionul (ambele colorate, cu imprimeuri). Primul Război Mondial a adus în modă noutatea folosirii fermoarului la pantaloni, și a gulerului moale (la cămașă). Se purtau cravate colorate, cu modele: dungă, buline, carouri, etc. (Fig. 11) Vara era adoptat costumele alb din in (mai ales în vacanțe), *jerse*-ul, pânza de bumbac ușor gofrată (*seersucker*). La aceste costume, se asorta pălăria panama. Un alt model de costum la modă mai ales în rândul tinerilor era costumele tartan (din material ecosez), promovat de prințul de Wales. Modelele de vară se făceau din stofă de lână foarte subțire, din mătase, rayon, bumbac. Seara se purta fracul, care pierde tot mai mult teren în fața *smokingului* (numit *tuxedo* în SUA și *dinner jacket* în Regatul Unit). Ziua se purtau pantofii cu ghetre (renunțându-se la ghetă), iar la ținutele de seară – pantofii de lac (Fig. 6).

De o mare popularitate s-au bucurat ținutele sport: ținuta pentru golf, cu pantalonii trei sferturi din tweed în carouri (knickerbockers sau plus-four, adică plus patru inchi sub genunchi) combinați cu ciorapii lungi cu romburi/carouri colorate și puloverul sau vesta asortată, plus cămașa cu mâneci suflecate și eventual basca pe cap. Se purtau carourile pentru a aminti de originea scoțiană a acestui sport. Ținuta pentru cricket era deschisă la culoare, cu puloverul crem, cu o dunguliță colorată pe margini. Pe malul mării și la yachting se purtau pantalonii largi din flanelă sau *jerse* gri, și blazerul bleumarin cu nasturi metalici aurii (împrumutat din uniforma marinei britanice). La tenis se purtau cămășile albe de polo din *jerse*, cu mâneci scurte (ceea ce astăzi numim tricouri polo), și pantalonii largi, deschiși la culoare. Celebrul tenisman francez Jean René Lacoste (câștigător a șapte titluri de Grand Slam), poreclit „crocodilul” pentru tenacitatea cu care juca, purta pe cămașă, la piept în partea stângă, un mic crocodil brodat. Este primul exemplu de folosire, în istoria vestimentației, a însemnului vizual al unei mărci (logo), în exteriorul unei haine. În 1933, acesta și-a lansat propria linie de cămăși pentru tenis (în fapt, cămăși polo, plus micul crocodil), punând bazele unei afaceri de succes⁸¹. În 1932, Henry „Bunny” Austin va introduce în tenis pantalonii scurți⁸². Pantalonii largi pentru sport și loisir, purtați în stațiuni elegante, au căpătat numele de pantalonii *charleston*, devenind tipici pentru perioada interbelică. Pentru activitățile sportive, se alegeau pantofi de tip mocasini și pantofii din material textil. În 1935, costumele de baie descoperă și mai mult corpul uman: bărbații renunță la maiou iar șortul se micșorează gradual; femeile trec la costumele din două piese (sutien și chilot) și chiar la *bikini*⁸³.

Sunt înregistrate mode exagerate: după 1925, în Occident, moda studențească capătă un caracter provocator, devenind foarte influentă în rândul tinerilor⁸⁴. Iar în decada a patra, la fel ca în moda feminină, și în cea bărbătească remarcăm influența modei din filme, și același gust pentru lux. O caricaturizare a costumei din anii '30 este stilul *gangster*, menit să atragă atenția: cu forme și mai pregnante, culori tari, dungă și pătrățele⁸⁵, cămașa neagră și cravata albă⁸⁶, pălăria fedora colorată. Costumele de gangster din anii '30 a evoluat în anii următori într-o variantă și mai radicală, în contextul special al restricțiilor din al Doilea Război Mondial⁸⁷: împotriva regulilor prea stricte, a apărut un fenomen trecător de modă extravagantă, ostentativă – malagambismul, termen local, exclusiv românesc, desemnând o modă care a fost internațio-

⁸¹ Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 744.

⁸² Clare și Adam Hibbert, *op. cit.*, p. 21.

⁸³ Costumele bikini apare în perioada celui de al Doilea Război Mondial. Numele a fost dat după cel al atolului unde se desfășurau experimentele nucleare – sugestiv pentru faptul că acest costum de baie a fost considerat „exploziv”. Adina Nanu, *op. cit.*, p. 252.

⁸⁴ Studenții bogați care urmau universități celebre din Regatul Unit și SUA purtau pantalonii exagerat de largi, puși peste pantalonii sport trei-sferturi (care fuseseră interziși în campusuri). Numiți „nădragii Oxford”, erau din flanel colorat. Canotorii foloseau același sistem, purtându-i peste pantalonii scurți. Se purtau cu vestă cu modele contrastante, ghetre albe, pălăria canotier și haina din blană de raton (sau haina de proxenet. Purtată în SUA, era cea mai ieftină blană, fiind preferată de șoferi, iarna, și de spectatori la meciuri). Tinerii îmbrăcați astfel purtau numele de *șeici* (după filmul cu Rudolf Valentino, din 1921). Ei erau perechea fetelor *flapper* (sau *Sheba*). Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 734, p. 739.

⁸⁵ Clare și Adam Hibbert, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁶ Adina Nanu, *op. cit.*, p. 247.

⁸⁷ În anii '40, pe fondul lipsei severe de materiale, erau interzise reverele la veste, pantalonii cu manșetă, se micșorase numărul de buzunare; lărgimea pantalonului putea fi de maxim 22 cm, hainele și vestele erau făcute la un singur rând de nasturi, se renunța la manșetele duble, la hainele cu cute, pense și gaică. Au fost interziși pantalonii de golf și băieții de până la 14 ani nu aveau voie să poarte pantalonii lungi. Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 798–799.

nală⁸⁸. Sergiu Malagamba⁸⁹, care a inițiat aceasta modă în România, a fost arestat în 1942, fiind acuzat că ar fi fost șeful unei secte religioase periculoase. Stilul său prea luxos se răspândise printre tineri, sfidând normele de război: părul era dat cu briantină, tuns perfect și netezit până la strălucire; haina foarte largă, în carouri; cămașa uni, cravata subțire și foarte lungă; pantalonii cu patru pense, purtați îndoiți cu manșete, pentru a se vedea ciorapii cu modele; pălăria avea boruri mari; iar pantofii din antilopă aveau tălpi înalte. Costumele de acest timp erau ridicol de largi.

Pe cap se purtau pălăriile fedora, melon și homburg (mai elegante decât fedora), iar vara – panama și canotiera. Cilindrul (cunoscut la noi cu numele de joben) apare doar la oameni de stat, la gale, purtat desigur la frac. Din fetru moale, pălăria fedora era considerată informală, dar Prințul de Wales îi schimbă statutul, purtând-o la costume elegante. În perioada interbelică, această pălărie a avut borurile un pic mai mari decât în celelalte perioade, ceea ce a contribuit la aspectul șic (Fig. 20). La ținute sport se purta basca.

Moda perioadei interbelice este eminamente modernă, multe dintre creațiile decadelor devenind clasice, traversând aproape un secol fără să se demodeze. Pasul decisiv a fost făcut în sensul confortului, care nu va mai fi părăsit, până în prezent. Însă ceea ce fascinează și astăzi este spiritul rebel și modernist al acestei epoci, și originalitatea demnă de avangarda artistică. Odată cu izbucnirea celei de-a doua conflagrații mondiale, domeniul modei vestimentare a traversat o perioadă nefastă, marcată de penurie și sobrietate. În a doua jumătate a anilor '40, România a intrat în conul de influență a URSS, căutându-se uniformizarea societății, sub semnul parcimoniei. Eleganța vestimentară a fost descurajată, considerată o frivolitate, apanaj al burgheziei capitaliste. România a pierdut bună parte din acea pătură socială care era purtătoare și creatoare de stil vestimentar. Cei rămași se protejau sub haina gri a anonimatului⁹⁰. Dar în lumea pe care România tocmai o părăsise, Christian Dior debuta, în 1947, cu colecția „New Look”, o magistrală revenire la magia *haute couture*. Inspirându-se din perioada victoriană, el readucea vestimentația pe o poziție de maximă eleganță. Moda își relua tronul iluzoriu de regină a lumii.

⁸⁸ În SUA se născu *zoot suit* (lansat de afro-americani și de hispanici), iar în Franța – *zazou*, unde mișcarea a avut un caracter de rebeliune împotriva restricțiilor impuse de nemți. Sara Pendergast și Tom Pendergast, *op. cit.*, p. 813–814.

⁸⁹ Muzician născut la Chișinău, a fost dirijor, compozitor, genial baterist, unul dintre pionierii jazz-ului românesc. Adi Mondir, *Portret: Povestea fascinantă a legendarului Sergiu Malagamba*, <http://www.rador.ro/2016/02/06/portret-povestea-fascinanta-a-legendarului-sergiu-malagamba/>, accesat la 29 iunie 2020.

⁹⁰ Adina Nanu, *op. cit.*, p. 252.

PHOTOGRAPHY IN INDIA

by NIYATEE SHINDE
(Washington DC)

Abstract. Photography arrived in India soon after its invention in the 1840s, due to the colonial occupation. As with everywhere else it was used to photograph temples and monuments, archeological and architectural sites, customs and tribes, but in India it was primarily employed to unravel the mystic and mysterious attractions of India and to document its vastness. Photography impacted the social and aesthetic life of the country in many ways. India had an age-old tradition, dating back to thousands of years, in miniature painting. Court life, religious themes, battles and social activities were meticulously painted with fine haired brushes and mineral ground paints. Photography presented a dilemma to this exquisite art of recording. The article traces the history of photography in India, offering insights into its integration into the milieu as well as the impact on the miniaturists with charming images.

Keywords: early Indian photography, 19th century images, Raja Deen Dayal.

The arrival of photography into India was through both pragmatic and poetic concerns. Contrary to popular belief, the arrival of the camera was not only as a tool to validate colonial rule documenting dilapidated archeological sites or to record races and tribes, but for more heuristic purposes. It was the making of art that first brought the camera into the country. The beginnings of photography in the sub-continent can be traced to the closing years of the 18th century when the British artists Thomas and William Daniels spent 9 years in India making accurate and rapid sketches, watercolors and acquaints of the landscape and architecture. During this time the Camera Obscura was indispensable to them. Preceding this the Camera Lucida, though not a real camera, was used to produce sketches of ancient temples, which abounded in India.

Undoubtedly photography played a vital role in the colonial occupation. The advent of photography, as we know it, in India closely follows the introduction of the Daguerreotype and was soon borne along the robust trade flows linking the country to Europe and England. The first Daguerreotype studio opened in India in Bombay (present day Mumbai) in 1840s. Soon within 2 years a Daguerreotype gallery was set up in Calcutta (present day Kolkata). The galleries were advertising likenesses on paper. By mid 1850s photography in India had attained a high level of technical and aesthetic assurance. By early 1860s photography had established itself commercially with a large dedicated and talented enthusiastic amateur following.

In the early years, photography formed a part of a material culture in India that spread across a double circuit of local trade: the European trading firms supplying imported goods and foreign services and the market economies catering to the needs of the Indian Public. Cameras were plied along with sundry other wares as part of colonial commodity culture, sold in general stores, stationers and even in the drug stores. In a land characterised by the variety and splendour of its architecture and landscapes, and the diversity of its peoples and customs, India offered the photographer or photographic artist an unsurpassed range of subject matter. A condition that remained for many decades.

Camera clubs were set up as outposts of the Royal Photographic Society and spread to all the major cities of India. These clubs laid down a set of photographic aesthetics and guidelines for the serious amateurs about suitable subject matter, and rules of composition. At the meetings, tools, mechanisms & materials were discussed, and it is reported that there were heated exchanges among the practitioners on issues of composition and content and what would largely comprise the overall aesthetic, that may have been purely dictated by European norms. Photography became a popular pastime not just in cities but also in smaller towns.

As studios mushroomed albums were in demand. Books with photographs pasted were popular. It was the plurality of the medium that saw this rush for albums. These albums became emissaries of the exotic land. They belied earlier misgivings of a heathen nation replaced with a new pride in India as a treasured possession. Queen Victoria famously never visited India and must have relied on these images to convey to her a sense of the land from whence came the 'jewel in her crown'.

In addition to the artistic achievements of several photographers, official encouragement of the medium as a documentary tool came from the East India Company. A remarkable visual store-house had been created, which charted the architectural heritage and cultural composition of the subcontinent.

For the Indian artists in the 19th century photography challenged their ways of seeing and the visual languages familiar to them. More heuristic than definitive, it proposed ways of approaching the practice and business of image making and viewing. New optic trajectories had been created. The popularization of photography was such that Indian artists trained in the strict discipline of miniature painting were drawn to its influence and were soon referencing the photograph in their craft.

In a short span of time an irrevocable displacement had occurred across age-old traditions of image making. The artists had begun the rigorous examination of the politics behind the capture and presentation of this new medium. By the end of the 19th century in the country, there was an unbelievable reversal when art began to imitate the photograph. Hand-painted photographic portraits gained popularity. In 1860 *A Guide to the Indian Photographer* was one of the earliest photographic manuals to be published in India.

The Indian Royalty was not to be left behind. They had the wealth and enthusiasm to collect not just the cameras and photographs but also itinerant photographers and artists. Rapidly court painters were replaced with court photographers.

As elsewhere the arrival of the Box Camera Family snapshots became increasingly popular. People dressed in their best clothes and projected their real and imaginary wealth against myriad backdrops, in studios. The snapshot like everywhere else led in a kind of voyeurism. Soon the subcontinent was at par with the rest of the world. The Indian photographers continuously sought to interpret the world about them, as did their counterparts abroad. At the same time photography of archaeological sites, topography and commercial views, reportage and documentary photography, portraiture and ethnology were expanding the use of the medium in the country.

The turn of the twentieth century saw the rise of the amateur and self-taught photographers and the first phase of photo-journalism. Publications were now commissioning professional photographers to cover all major events. Newspapers became disseminators of the photographic image; issues like the non-cooperation movement and the political situations became their primary subjects. The advent of popular cinema in 1913 created a distinct genre of photo-based publicity material for lobby cards and posters.

The years that mark India's struggle for Independence and the crossover to a Republic was captured to convey an emotional nation from politicians and policymakers to the people. The largest exodus of humankind then and the colossal sadness of a grieving nation were all captured and defined in pictures. Images were commissioned by the Press Bureaus abroad to document everything. Suddenly there were more International photographers photographing wildlife in the wilderness of the peninsular, the country's exotic in the rural areas and the poor in the streets.

In the next two decades photographers were confronted by rapid changes, expected of a nation building itself with large state-run factories, rural and water management systems. They documented the conflicts with China and Pakistan that followed; the ravages of food shortages and famines and a looming poverty were all subjects. This phase also necessitated the creation of photo-editors for newspapers. Images to be placed in public domain had to be monitored to some extent.

Finally, at the turn of the last century a whole generation of photojournalists emerged whose work critically documented events in India's rapidly evolving space. Art Galleries opened their doors to photographers as artist. Digital photography and photo-shop reared a medusa-head leading to a new set of image-making and the use of photographs in installation and video art. The arrival of foreign curators led to international exhibitions. There was a surge in the publication of photography magazines, journals and books. At the same time a new word 'vernacular' emerged to describe the local photographer working in studios and the amateurs in smaller towns.

Over the decades though the narrative in India was in sync with photographers worldwide and despite having a rich record in the field, India or the subcontinent has little mention in all the scholarly chronicling of the historiographies of the history of photography. The historical narrative anxiously and somewhat insecurely, focussed on originality, innovation, and individualism.



Fig. 1. Zorawar Singh, Kanota and members of the Jaipur council 1900s albumen, opaque watercolor. Photographer and Painter unknown



Fig. 2. Prince Mormukut Singh at the time of his formal adoption, 1921 oil on canvas, probably after a photograph by Madho Lal.



Fig. 3. Guardian of a young prince of Mysore, 1860 albumen, opaque watercolor with 22kt gold. Photographer and Painter unknown.



Fig. 4. Parsee/Gujarati woman from Mumbai, 1860 wet plate negative, opaque watercolor. Photographer and Painter unknown.



Fig. 5. A rich merchant's son, 1912 pop, gelatin/chloride, opaque watercolor and 22kt gold.
Photographer: Sareje Lall, Bikaner



Fig. 6. A landowner who loves music, 1885 albumen, opaque watercolor with 22kt gold.

Photographer and Painter unknown. Pioneer Photographer: Raja Deen Dayal (1844–1905) was inarguably one of the most well-known and prolific photographers in 19th-century India. He was born in Sardhana, North India and attended the Engineering College in Roorkee. He began his career as a low-ranking engineer but was passionate about photography. It was the British directive for all engineers to learn the camera as a tool in their trade that brought photography into his life. A chance portrait of the then British agent Sir Henry Daly catapulted him to fame. By 1886 he was appointed court photographer to the Nizam of Hyderabad one of the richest men in the world then, when he presented the Hyderabad ruler with striking portraits he had made. Deen Dayal, honored with the title of 'Raja' by the Nizam, went on to create an impressive cache of images of the Nizam, his guests, his dominions, his sports, his courtly life and his social activities that all celebrated the man. Over the course of his remarkable career he set up 3 very successful & flourishing studios in Indore, Hyderabad and Bombay, employing then staff of 50 photographers and assistants. He is acknowledged as the country's first photographic entrepreneur and a pioneer in the field.



Fig. 7. Portrait of the Nizam, Mahbub Ali Khan 1880s. Photographer: Deen Dayal No princely court was equal to the magnificence of the Nizam's lavish and exotic court. He was the owner of the Golconda Diamond mines that reportedly disgorged 12 million carats of diamonds into the world market. His territories were as large as England and Scotland combined. As sovereign and religious leader he was the head of a vast feudal pyramid over which he had the power of death and life.



Fig. 8. Drawing room at the Chowmahalla Palace, where the Nizam received his special guests, 1880s. The Nizam had several palaces that were all lavishly furnished. Photographer: Deen Dayal



Fig. 9. Distant view of the Falaknuma Palace with surrounding lands, 1880s.
Photographer: Deen Dayal



Fig. 10. The Nizam Mahbub Ali Khan with the Duke Alexander of Russia after a hunt on the steps of the Falaknuma Palace, 1891 Hunting, especially tiger shoots was the Nizam's favorite sport. Photographer: Deen Dayal.



Fig. 11. The Nizam Mahbub Ali Khan with his guest after a tiger shoot, 1880s.
Photographer: Deen Dayal.



Fig. 12. The Udaipur Lake palace. 1890s. Photographer: Deen Dayal.



Fig. 13. Maharaja of Dhar Anand Rao III with his Courtiers, 1890 albumen.
Photographer: Deen Dayal.



Fig. 14. A chieftain from Central India with his coterie, emulating the British, they are seated on chairs, holding court. 1880s.
Photographer: Deen Dayal.



Fig. 15. fara legenda.



Fig. 16. Hanumkonda Temple of a thousand pillars, 1878 albumen. Photographer: Deen Dayal Deen Dayal travelled extensively documenting the temples and archeological sites.

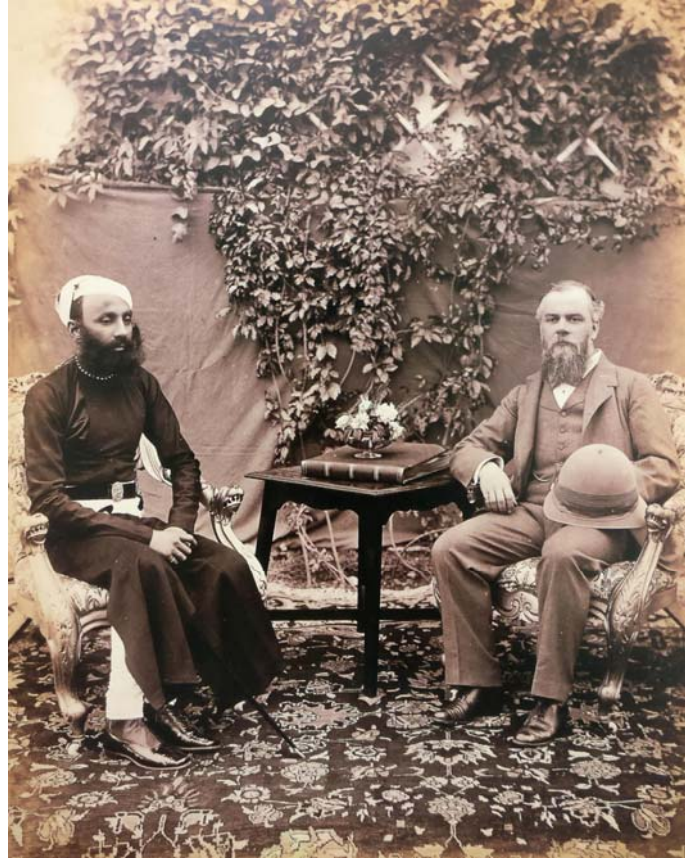


Fig. 17. Maharana Fateh Singh of Udaipur with the Victor Alexander Bruce, Viceroy of India (1894–1899).
Photographer: attributed to Johnston and Hoffman.



Fig. 18. Maharana Fateh Singh of Udaipur with the Victor Alexander Bruce, Viceroy of India (1894–1899).
Painting after a photograph attributed to Johnston and Hoffman.



Fig. 19. A young prince from Jodhpur, 1885 carbon transfer on ivory, opaque watercolor and 22kt gold.
Photographer and Painter unknown.

The recording of world history of photography has always been a linear, abridged and palatable summary. Such survey histories rarely identify their exclusions or justify their inclusions.

To end a happier note: Over the past few years, academic interest in nineteenth-century photography from India has been growing at a rapid pace. Significant books, as well as numerous important articles, have been produced during this period and many more photographers and photo-installation artists are invited to international photo festivals.

IONEL JIANU ȘI SCULPTURA MODERNĂ

de CORINA TEACĂ

Abstract. The article analyses some aspects of Ionel Jianou's activity in France since 1960s. As an immigrant in France, Jianou tried to earn his living by writing on arts. The initial rejection of some French editors determined him to establish his own publishing house. His monograph about Brancusi, the first book he wrote and edited in France, opened up a serie of writings dedicated to the modern sculpture.

Keywords: modern sculpture, Ionel Jianou, art history, Romanian diaspora in France.

Sculptura a devenit pentru Ionel Jianu¹ un domeniu de cercetare privilegiat abia după 1961, când, luând viața de la capăt în Franța, a trebuit să își gândească un traseu profesional și totodată să își procure mijloacele de existență pentru sine și familie. Încearcând să publice monografia Brâncuși, se confruntă cu neîncrederea și refuzul editorilor francezi astfel că, pentru a-și concretiza proiectul, fondează propria editură cu ajutorul financiar al fratelui său, arhitectul Virgil Stark. Chiar dacă la prima vedere inițiativa avea aerul unei acțiuni precipitate, ea nu era deloc hazardată. Deși nu avea studii în domeniul artei, Jianu se implicase cu pasiune în viața culturală scriind cronică dramatică și literară și consistente pagini de istorie a artei românești, cu inteligența și talentul unui adevărat reprezentant al generației 1927. Încă din anii de tinerețe Jianu lucrase pentru diverse publicații, înființase unele, și avea experiență în conducerea unei edituri. În 1944 înființase la București Editura Căminul Artei ca element complementar galeriei cu același nume pe care o conducea din 1942 împreună cu Ecaterina Dulfu și Marc Haldner². De asemenea, coordonase secția de artă a Editurii de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA) unde lucrase ca editor și traducător, iar după aceea, editura Meridiane. Tot acest trecut profesional gira succesul editurii ARTED pe care avea să o patroneze până în anul 1981.

Monografia Brâncuși din 1963, punct de turnură în cariera de istoric a lui Ionel Jianu, a fost și motorul care a pus în mișcare instituția ARTED, succesul acestui prim titlu încurajându-l să persevereze și să se orienteze decis spre studiul sculpturii moderne. Scrisese și înainte despre sculptură, însă contribuțiile cele mai consistente anterioare stabilirii în Franța se refereau în mare parte la pictură³. Alegerea subiectului poate fi considerată deopotrivă conjuncturală și afectivă. Admirația sa pentru opera marelui artist a rămas consemnată atât în corespondența personală cât și în textele cu semnificație memorialistică, dar sursele care documentează această conexiune, cu excepția textelor publicate⁴, sunt ulterioare anului 1963. Totuși, ele vorbesc despre diverse puncte de intersecție cu tema „Brâncuși”. În biografia sa⁵ Jianu evocă o primă

¹ Numele său real era Ionel Stark (București, 23 octombrie 1905 – Paris, 18 martie 1993). Ca publicist a semnat cu diverse pseudonime: Vivienne Belle, Lungeanu. Ionel Jianu / Jianou, este pseudonimul prin care se face cunoscut în istoriografia de artă și întreaga sa operă din perioada franceză este semnată cu acest nume.

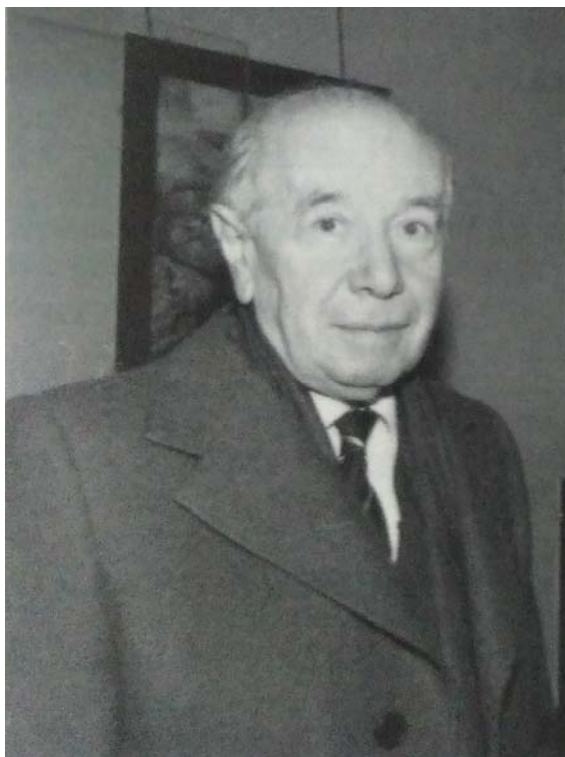
² Editura sa funcționase doar câțiva ani fiind naționalizată de regimul comunist. Cum avea să fie și ARTED mai târziu, editura lui Jianu era orientată către publicarea de cărți de artă. Probateteta sa profesională este recunoscută chiar și în timpul regimului comunist, Ionel Jianu primind în 1951, conducerea secției de artă a nou înființatei Edituri de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA).

³ Încă din anii celui de-al Doilea Război Mondial, Jianu publicase cărți și albume dedicate lui Petre Iorgulescu-Yor (1939), Theodor Pallady (1944), Nicolae Tonitza (1945), Gheorghe Petrașcu (1945), Ștefan Luchian (1946 și 1955, ultima versiune, ce include și un catalog *raisonné*, este scrisă împreună cu Petru Comarnescu), Theodor Aman (1953), Barbu Iscovescu (1956), Nicolae Grigorescu (1957), Ștefan Dimitrescu (1957), etc.

⁴ Articolele sale au fost publicate în *Revista Fundațiilor Regale*, *Lumină și culoare*, *Lettres Françaises*, *Criterion*, etc.

⁵ Ion Manea, Gabriela Carp, Lionel Scantéy, Silvia Cinca (ed.), *Un om, o viață, un destin: Ionel Jianu și opera lui*, Los Angeles, 1990, p. 350–351.

întâlnire cu sculptorul în anul 1927, în atelierul din Impasse Ronsin, unde fusese introdus de scriitorul Ilarie Voronca, precum și proiectul monografiei Brâncuși ce se profila încă din anul 1938, când Jianu îl întâlnise pe artist la București și discutaseră pe marginea acestui subiect. Gabriela Carp, care îi fusese studentă la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București, își amintește de cursurile de artă românească ținute de Jianu care instaurau un insolit firesc al vieții în atmosfera ideologizată a acelor ani, unde erau introduse în scenă figurile marcante ale artei naționale, inclusiv Brâncuși. Un alt amănunt biografic ce îl leagă de domeniul cercetărilor brâncușiene ține de poziția sa de editor al ESPLA, când, după propriile spuse, citește și cizelează manuscrisul lui G. Oprescu dedicat sculpturii monumentale⁶ intervenind asupra unor formulări excesive referitoare la opera lui Brâncuși, evitând astfel ca Oprescu „să se compromită prea tare”⁷.



Ionel Jianu, Paris, 1976.

Nu putem ignora faptul că intenția sa de a reveni asupra subiectului la începutul deceniului șapte, era încurajată de emulația născută în jurul operei brâncușiene. De la apariția lucrării Carolei Giedion-Welcker *Moderne Plastik*⁸... care reliefase valoarea excepțională a artei lui Brâncuși, renumele artistului crescuse constant. În Occident lucrările sale figurau în prestigioase expoziții, i se dedicaseră volume, studii, eseuri și articole; în România, după cenzura anilor '50, regimul comunist lansase o adevărată ofensivă de recuperare a figurii maestrului, în timp ce sculptura românească contemporană prin George Apostu, Ovidiu Maitec, Vasile Gorduz, Geza Vida, etc., parcurgea un proces de reinventare pornind de la modelul brâncușian⁹. În acest context, o carte despre Brâncuși părea cea mai potrivită alegere în tentativa de a cuceri un loc în cultura patriei de adopție. Probabil o parte din material va fi fost deja strâns înainte de a părăsi țara, dar manuscrisul ajunge la forma definitivă abia după stabilirea sa la Paris (1961¹⁰) când Jianu actualizează documentarea și interviează diverse persoane care îl cunoscuseră pe artist pentru a completa informația.

⁶ G. Oprescu, *Sculptura statuară românească*, București, 1954.

⁷ Scrisoare din 18 septembrie 1981 adresată lui Barbu Brezianu, reprodusă în Virginia Barbu, Corina Teacă (ed.), *Mărturiile toamnei. Corespondență Ionel Jianu-Barbu Brezianu*, București, 2016, p. 58.

⁸ Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik, Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zürich, 1937.

⁹ Corina Teacă, *Interpreting Brancusi: Romanian Sculpture between 1960 and 1989*, în Irina Cărăbaș, Olivia Nițiș (ed.), *After Brancusi*, București, 2014, p. 130–135.

¹⁰ În aceeași perioadă Athena Tacha Spear inițiasă, la sugestia lui André Chastel, studiul asupra ciclului *Păsărilor* din repertoriul brâncușian, cercetare care însă avea să fie publicată abia în 1969 (ediția în limba română, 1976).

Textul lui Jianu se situează în continuitate stilistică cu scrierile publicate anterior în România. Un chestionar realizat de Jianu avându-l ca subiect pe Tonitza¹¹, păstrat în arhiva istoricului Barbu Brezianu, ne permite să pătrundem în intimitatea spațiului său de lucru și să înțelegem modul în care își concepe cercetarea ori urmărește și dezvoltă diversele paliere ale biografiei și operei. În linii generale, monografiile lui Jianu sunt structurate pornind de la o astfel de schemă, oferind detalii legate de origini, formație, contacte profesionale cu relevanță pentru cariera artistică sau pentru evoluția ideilor estetice, receptarea critică, ecourile asupra mediului artistic, semnificația și valoarea operei, prezentate într-o succesiune evenimentială. Atât în primul text despre Brâncuși cât și în cele ce i-au urmat, este evident că autorul este la curent cu noutățile bibliografice, asimilează problematici ale sculpturii și instrumentarul critic aferent pe care le strecoară în firul narativ, reușind să definească particularitățile stilistice ale fiecărei creații.

În privința propriei scrieri, autorul are percepția unei lucrări încheiate, complete, asupra căreia va interveni relativ puțin în edițiile următoare, cu toate că exegeza brâncușiană absoarbe între timp noi interpretări. Din perspectiva răspunsurilor primite, se remarcă existența mai multor tipuri de discurs despre carte, pe care le-am subsumat câtorva categorii: unul de natură protocolară, care elogiaza generic munca de pionierat, un altul strict tehnic, parțial polemic, legat de conținut, și nu în ultimul rând, o zonă a omisiunii voluntare, independentă de calitățile ori slăbiciunile textului. Toate trei constituie un indiciu al faptului că lucrarea nu trecuse neobservată. Monografia lui Jianu, astăzi depășită, dar contributivă la momentul publicării ca primă tentativă de sistematizare a operei brâncușiene, este încă menționată în bibliografia studiilor ulterioare. Cataloagele a două mari expoziții organizate în Franța în anii 90 – *Constantin Brancusi 1876–1957*¹² (1995) și *L'Atelier Brancusi*¹³ (1997), ultimul prin acribia Doinei Lemny, includ în bibliografie atât cele două versiuni franceze ale monografiei (1963 și 1982), cât și articole apărute în diverse publicații, unele puțin cunoscute cum este cel din publicat în *Lumină și culoare*¹⁴. După cum relatează Jianu însuși, cartea a fost în general bine primită de critică, singurele comentarii negative – de altfel justificate – venind din partea unor specialiști ai operei brâncușiene: Carola Giedion-Welcker, Sidney Geist și Athena Tacha Spear¹⁵.

Referitor la cronicile favorabile, nu putem ignora faptul că acestea sunt efectul unei chibzuite strategii publicitare. Pragmatic, pentru lansarea cărții, autorul contactase câțiva dintre cei mai influenți critici de artă din Paris oferindu-le exemplare ale lucrării, care la rândul lor, au prezentat cartea în paginile publicațiilor la care colaborau. Totuși, nu era vorba de a condiționa apariția unor cronici encomiastice. Este adevărat că Jianu își întocmise o listă cu nume bine alese de personalități influente în viața artistică cărora le oferise cartea, dar gestul său avea semnificația unei invitații la lectură, făcute desigur cu speranța că acel cititor îi va aprecia munca și va recomanda cartea. Cunoscut în România prin scrierile și activitatea sa dedicată artelor, prin postura de profesor universitar, Jianu era aproape necunoscut în Franța, prin urmare a găsit calea cea mai sigură de a-și prezenta produsul efortului său intelectual. Iar așteptările nu i-au fost înșelate, mai mult, gestul a născut viitoare alianțe în jurul unor proiecte editoriale. Dintre cei implicați în mediatizarea lucrării, criticul și istoricul de artă Waldemar George¹⁶ va continua colaborarea cu Jianu scriind prefața monografiei *Zadkine* publicată anul următor¹⁷. De asemenea, împreună cu Jianu va fi coautor a două alte monografii: *Henri-Georges Adam* (1868) și *Dimitrie Demou* (1970) ambele sub sigla ARTED.

În textul său introductiv, istoricul francez Jean Cassou¹⁸ comentează lapidar calitățile lucrării, apreciind că este vorba despre o scriere sintetică ce comprimă în mod convingător datele creației și biografiei artistului: „Iată, despre Brancuși, o operă de fervoare, clară și completă, urmată de un catalog al operei sale.

¹¹ Dosar nr. 105, fila 27 aflat în Arhiva Centrului de studii brâncușiene „Barbu Brezianu”.

¹² Frederich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brancusi 1876–1957*, Exposition présentée au Centre Georges Pompidou dans la Grande Galerie du 14 avril au 21 août 1995. Le Philadelphia Museum of Art la présentera, à Philadelphie, du 8 octobre au 31 décembre 1995, Paris, 1995 [cat.]

¹³ Marielle Tabart, Doina Lemny, *L'Atelier Brancusi*, Paris, 1997 [cat.]

¹⁴ Ionel Jianu, *Mărturii C. Brâncuși*, în *Lumină și culoare*, nr. 1, mai 1946; același articol apare în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 9, septembrie 1946.

¹⁵ Ion Manea, Gabriela Carp, Lionel Scantéy, Silvia Cinca (ed.), *op. cit.*, p. 175–176.

¹⁶ Waldemar George (Jerzy Waldemar Jarocinski, 1893–1970), critic de artă francez cu origini iudeo-poloneze. A se vedea Yves Chèverifils Desbiolles, *Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, în *Archive Juives*, vol 41, no. 2, 2008, p. 101–117. Online : <https://www.caim.info/revue-archives-juives1-2008-2-page-101.htm#> (accesat la data de 15 septembrie 2020).

¹⁷ Ionel Jianou, *Zadkine*, Paris, 1964.

¹⁸ În acea vreme Jean Cassou era director al Muzeului de Artă Modernă din Paris, post pe care l-a ocupat până în 1965. În această calitate fusese implicat în procesul de preluare a donației lui Brâncuși care, prin testamentul din 1956 lăsa Statului Francez atelierul din Impasse Ronsin.

Iată, perfect rezumat, tot ceea ce trebuie să cunoaștem despre această operă și despre figura autorului ei, operă și figură care, ele însele, tind spre contopire. Cu acestea suntem, într-adevăr, sub imperiul simplității absolute.”¹⁹ Se poate specula pe seama faptului că Jean Cassou își alege atent cuvintele la adresa acestui autor puțin cunoscut publicului francez²⁰, poate întrucâtva stânjenit de ineditul situației prin care un imigrant din estul Europei în vârstă de 58 de ani scrisese prima monografie franceză cu un catalog *raisonné* închinată părintelui sculpturii moderne. Pe Jianu această grăbită privire asupra muncii sale trebuie să-l fi mâhnit deoarece ultimul paragraf din textul introductiv al volumului despre Zadkine, sub semnătura lui Waldemar George, răspunde subtil prefeței lui Jean Cassou. Fragmentul, dedicat prezentării autorului sub forma unei *short bio* care trece în revistă activitatea și realizările sale, pare o adăugire a lui Jianu însuși, în compensație pentru frustra descriere a contribuției sale din volumul despre Brâncuși. Dincolo de această sincopă, cei doi istorici rămân în bune relații iar Jianu, în capitolul intitulat *Le Grand Tournant* din *La Sculpture moderne en France depuis 1950*, nu ezită să elogieze activitatea lui Cassou, menționând rolul acestuia în crearea Muzeului de Artă Modernă din Paris, sprijinul pe care îl acordă vieții artistice franceze și implicarea în organizarea Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (AICA).

În privința criticilor negative, există la prima vedere o seamă de incompatibilități cu textul lui Jianu, legate atât de lectura creației brâncușiene cât și de scriitură. Opiniile critice ale celor trei (Spear, Geist, Giedion Welcker) au fost, fără îndoială, influențate de exigențele cercetărilor personale. La apariția cărții, Athena T. Spear scrisese entuziasmată lui Jianu o scrisoare de felicitare²¹ în care îi mulțumea pentru munca sa de pionierat însă pe măsură ce propriile cercetări înaintau, confruntând mai multe surse, autoarea remarcase câteva neconcordanțe pe care le va comenta într-o recenzie²². Pe de altă parte, era vorba și de o incompatibilitate de viziune, textul extrem de tehnic al Athenei T. Spear centrat pe analiza formală (tipologie, dimensiuni, material, finisaj,) sprijinită de documente și mărturii menite să clarifice datări și localizări ale lucrărilor, progresia ideii în parcursul operei, se afla din punct de vedere al conținutului și tonului comentariului, la antipodul lucrării lui Jianu. În ceea ce privește raporturile cu Sidney Geist, considerat unul dintre cei mai importanți comentatori americani ai operei brâncușiene, este evident că între cei doi a existat o concurență deschisă de ordin profesional. În viziunea lui Geist cu rădăcini în formația sa artistică, precumpănește atenția acordată obiectului de artă în sine, volumului, suprafeței și contururilor sale, modului de compunere a formei, relațiilor dintre forme, pe care le descrie cu o precizie greu de egalat. Pentru vanitatea lui Jianu, scrierile lui Geist începând cu *Brancusi: A Study of the Sculpture*²³ au reprezentat un punct sensibil. Dacă el deschisese drumul întocmind un prim catalog al lucrărilor lui Brâncuși inclus în monografia din 1963, Geist, reușește la o distanță de câțiva ani, să realizeze un catalog contributiv, prețuit în cercurile istoricilor de artă. La fel ca Athena T. Spear, Geist semnalează anumite inexactități în textul lui Jianu, ceea ce lezează ego-ul profesional al autorului, cu atât mai mult cu cât, spune el, Geist a folosit acest prim catalog ca punct de pornire în propria lucrare. Jianu a simțit acut nevoia de a-și apăra munca ce îi adusese recunoșterea internațională. Într-o scrisoare localizată și datată Paris 23 iunie 1970²⁴, adresată

¹⁹ Jean Cassou, [prefață], în Ionel Jianou, *Brancusi*, Paris, 1963, p. 7–9.

²⁰ Jianu își făcuse deja debutul în presa culturală din Franța; vezi articolul Ionel Jianou, *Brancusi à Bucarest*, în *Les Lettres Françaises*, no. 657, april, 1957, p. 12

²¹ *Ibidem*, p. 176, 337 Scrisoare din 10 iunie 1963.

²² Athena Tacha Spear, *A review of Brancusi by I. Jianou*, în *The Art Bulletin*, XLVI, no. 2, 1964, p. 260–266; idem, *A Contribution to Brancusi Chronology*, în *The Art Bulletin*, vol. XLVIII, no. 1, March 1966.

²³ Sidney Geist, *Brancusi: A Study of the Sculpture*, Grossman, New York, 1968; de asemenea, *Constantin Brancusi, 1876–1957: A Retrospective Exhibition*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1969 [cat.]; Sidney Geist, *Brancusi. The Sculpture and Drawings*, New York, 1975. Ediția în limba română, Sidney Geist, *Brâncuși: un studiu asupra sculpturii*, traducere de Andrei Brezianu, București, 1973.

²⁴ Reproducem aici textul acestei scrisori, păstrate în arhiva Centrului de studii brâncușiene „Barbu Brezianu”: „Paris 23 iunie 1970.

Îmi vine greu, Barbule, să-ți scriu această scrisoare. E cea din urmă. Cu ea închei o prietenie în care am crezut timp de 40 de ani. În tot acest răstimp ți-am întins în repetate rânduri o mână frățască de ajutorare, fără a mă bucura din parte-ți de aceeași purtare. Dimpotrivă, m-ai atacat prin presă pentru a-l linguși pe Oprescu, ai urlat cu lupii în ședința penibilă a Academiei în care mi s-a întins o cursă mârșavă. Mi-am spus că ai făcut toate acestea ca să-ți aperi pâinea și că nu se poate cere nimănui mai mult decât poate da.

Ultima infamie săvârșită cu prilejul redactării catalogului Brâncuși întrece însă orice măsură.

Cum e cu puțință ca să citezi în cronologie apariția tuturor cărților despre Brâncuși în afară de a mea? Cum e cu puțință să citezi opiniile lui Deac (!), Hăulică, și a[le] altora care au scris despre Brâncuși și să treci sub tăcere aportul meu?

Nici la bibliografie nu este cinstit pentru că omiți a pomeni de cartea mea chiar la lucrările reproduse în ea ca *Ecorșeul*, *Dărăscu*, *Copilul*, *Cumințenia pământului*, *Muza adormită* (col. A.J. Eddy) și atâtea altele! E inutil să le mai înșir!

prietenului său Barbu Brezianu, Jianu îi reproșează nu doar o serie de atitudini care pun prietenia lor la încercare, ci mai ales boicotul legat de textul din 1963, care nu apare în catalogul românesc al retrospectivei Brâncuși, realizat de B. Brezianu²⁵. De o virulență singulară în corespondența și în atitudinea obișnuită a lui Jianu, această scrisoare a creat o breșă adâncă în prietenia lor, care totuși, după un timp, avea să își reia firul. Criticile primite din partea Sidney Geist, Athenei T. Spear și Carolei Giedion-Welcker precum și episodul abia amintit, par să fi cântărit greu în decizia de a reedita volumul.

Ediția din 1982 a monografiei Brâncuși (1983 – ediția în limba română, cu o prefață de Constantin Noica), păstra în linii mari structura primei versiuni, cu adăugirea notabilă a capitolului despre ansamblul de la Tg. Jiu, cu unele redatări pentru lucrări ce figurează în catalogul raisonné, cu minime intervenții de format legate de reamplasarea notelor pe marginea textului și actualizări ale surselor bibliografice. În versiunea din 1982 introduce un mic text explicativ care menționează sursele și bibliografia la care se raportează pentru prezenta ediție revăzută și adăugită, amintind cu deferență contribuția lui Barbu Brezianu legată de repertorierea lucrărilor lui Brâncuși din România (1974). Referitor la aportul lui Sidney Geist, etichetează catalogul acestuia din 1975 drept fantezist și lipsit de spirit critic, și replică în continuare: „un catalog, ca și o operă de artă, nu este niciodată terminat. Considerăm că acest catalog *raisonné*, asemeni primei ediții din 1963, care a însemnat atât de mult fără să fi fost întotdeauna citat cum se cuvine, nu este decât un punct de plecare pentru alte cercetări, o bază pentru studiul serios aprofundat al operei unuia dintre cei mai mari sculptori ai timpului nostru”²⁶. Polemica cu Geist continuă și în schimburile epistolare cu Barbu Brezianu²⁷, unde Jianu dezaprobă o dată în plus anumite interpretări pe care le consideră discutabile. Deși nu am identificat sursa bibliografică, credităm memoria lui Ionel Jianu care nu uită de reproșurile Carolei Giedion-Welcker referitoare la abundența de citate²⁸ pe care autorul le inclusese pentru a oferi cititorului măsura personalității lui Brâncuși și a gloriei sale, dar care lasă cititorului mai experimentat o nedorită impresie de fărâmițare.

Un capitol aparte în producția sa istoriografică îl constituie textele scrise la comanda unor artiști. În volumul omagial care i-a fost dedicat, Jianu amintește de o conversație cu sculptorul rus Ossip Zadkine (1888–1967) pe marginea unor chestiuni privitoare la funcționarea și eficiența financiară a proiectelor sale editoriale. Zadkine, care primise un exemplar al primei monografii Brâncuși în vara anului 1963, apreciasse calitățile aceluia volum și comandase ARTED-ului propria monografie. Din perspectiva profilului cititorului există două moduri de receptare: cea a istoricului, ce pretinde informație confirmată documentar și argumentație riguroasă, și cea a artistului pentru care aceeași carte constituie un util instrument de reprezentare, o modalitate de difuziune a propriei opere. Zadkine nu reprezintă un caz singular. În anul 1968 Ionel Jianu publica în condiții similare monografia *Henry Moore*. Sculptorul britanic se bucura deja de o largă recunoaștere internațională, în special în Statele Unite, Italia, Olanda, dar în Franța Jianu este cel care publică prima monografie dedicată acestuia. În anii '60 operele lui Moore au suprimat temporar bariera politică dintre Est și Vest, prin prezentarea lor într-o expoziție itinerantă în câteva dintre țările blocului comunist, la Praga, Bratislava, Budapesta și București (1966). Totuși, nu acest fundal mediatic generează proiectul editorial. Ca și Zadkine, Moore se arată încântat de formatul monografiilor lui Jianu și îi cere acestuia să scrie o carte despre el. Într-o scrisoare din 28 februarie 1968 adresată lui Barbu Brezianu²⁹, Jianu anunța o viitoare întâlnire cu artistul la reședința acestuia din Much Hadham. Interviuul a avut loc și a fost publicat în periodice de limbă română din Tel Aviv și Cluj³⁰. Cu sprijinul prietenilor și cunoștințelor din țară, adunase între timp material documentar despre receptarea critică a expoziției Moore de la București. Textul despre Moore nu se bazează exclusiv pe surse bibliografice, ci introduce în text vocea autorului, cu frânturi

Pentru a face dovada de probitate științifică, trebuia să nu manifesti o discriminare față de opera mea. Dar așa cum ai fost în trecut sluga lui Oprescu, pe semne că crezi de cuviință să lingusești alți stăpâni, nedreptățindu-mi monografia despre Brâncuși, care a primit aprecieri entuziaste din partea unor oameni de talia lui Herbert Read, René Huyghe, André Chastel, [Giuseppe] Marchiori, [Bram] Hammacher și atâția alții.

E inutil să-mi răspunzi, Barbule. Ultima urare pe care ți-o fac e să ajungi la acea cinste sufletească fără de care nu există omenie! Ionel.”

²⁵ Catalog editat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, cuvânt înainte de M.H. Maxy, București, 1970. Este vorba despre expoziția organizată la Philadelphia 1969 și itinerată la New York, Chicago și București (iunie 1970, Muzeul de Artă al R.S.R.).

²⁶ Ionel Jianu, *Brancusi*, Paris, 1982, p. 92.

²⁷ Scrisoare din 28 iunie 1985 reprodusă în Virginia Barbu, Corina Teacă (ed.), *op.cit.*, p. 106.

²⁸ Ion Manea, Gabriela Carp, Lionel Scantéy, Silvia Cinca (ed.), *op. cit.*, p. 176.

²⁹ Virginia Barbu, Corina Teacă (ed.), *op. cit.*, p. 27.

³⁰ Ionel Jianou, *Întâlnire cu Henry Moore*, în *Viața noastră*, Tel Aviv, 26 aprilie 1968; Ionel Jianou, *Întâlnire cu Henry Moore*, în *Tribuna*, Cluj-Napoca, 1 august 1968.

din interviul amintit, în ideea de a construi un profil uman și profesional autentic. Ca și în cazul altor monografii, Jianu se implică cu seriozitate în editarea ei și include aceleași secțiuni tehnice despre activitatea expozițională, cronologia lucrărilor și bibliografie.

Din perspectiva istoriografiei românești, calitatea majoră a scrierilor lui Jianu este aceea că atrage atenția asupra surselor documentare autohtone referitoare la Brâncuși și țara sa natală, corelându-le cu istoriografia occidentală. Un alt element definitoriu în paginile închinete lui Brâncuși se referă bineînțeles la latura românească a creației artistului. Această racordare la lumea românească nu este singulară în exegeza brâncușiană însă în acest caz ea are și o explicație afectivă. Jianu nu se rupe niciodată de țara natală, ține legătura cu membri ai diasporei românești, primește în casa sa din Paris prieteni din țară și întreține o neobosită corespondență cu cei rămași acasă, se informează permanent cu privire la starea acestora, trimite în țară diverse publicații, etc. este la curent cu viața culturală românească. Se poate bănuși chiar că alegerea unor teme de mai târziu a fost determinată de posibilitatea de a le lega, fie și într-o foarte mică măsură, de Brâncuși și/ori de spațiul românesc. În acest sens trebuie amintit că Jianu scrisese un prim text despre Bourdelle în 1929³¹, la moartea artistului francez, și avea să revină asupra operei acestuia în 1965, cu o prezentare substanțial îmbogățită. Opera lui Bourdelle era o alegere poate previzibilă în economia planului editorial, prin însăși contribuția acestuia la dezvoltarea sculpturii moderne. Dar, în același timp, era și o alegere afectivă, prin trimerile directe la mediul nostru artistic, o seamă de nume mari ale sculpturii românești – Ion Jalea, Oscar Han, Céline Emilian, Etienne Hajdu – formulându-și idealurile estetice prin dialog cu opera lui Bourdelle. Nu în ultimul rând, subiectul oferea prilejul de a integra în discursul istoriografic (secțiunea dedicată bibliografiei) contribuțiile unor autori români și totodată de a face cunoscută o operă a artistului probabil neștiută în Franța la acea dată: portretul colecționarului Anastase Simu. Lectura, prin acest tip de detaliu prezent și în alte texte, transmite un sentiment voalat exprimat, de nostalgie a țării de origine pe care îl evocă în volumul *Un om, o viață, un destin: Ionel Jianu și opera lui*³²: „Am vrut ca apariția în limba română a ultimei mele cărți *Un om, o viață, un destin...* să însemne întoarcerea mea acasă, împlinirea unui dor nemărturisit care zăcea de mulți ani în adâncul sufletului meu. [...] Știu că Bucureștii aceia cu după amiezi tihnite și răcoarea serilor în grădina părintească nu mai trăiesc decât în amintirea mea. Știu că nu mai sunt în stare să călătoresc de când mi-am pierdut văzul și cobor treptat în lumea umbrelor în anii mei târzii. Dar mai știu că această carte înseamnă pentru mine o întoarcere acasă prin evocarea atâtor amintiri de oameni și fapte care alcătuiesc un capitol însemnat din viața mea.” În relație strânsă cu această nostalgie trebuie interpretat și efortul de a redimensiona statutul artei românești începând cu monografia din 1963, în care autorul alege să amplifice cadrul referențial al formației lui Brâncuși prezentând peisajul artistic românesc, figurile marcante, specificul Școlii de Belle Arte din București, punctele de interferență cu arta occidentală. Înăuntrul acestui metodic ocol discursiv atrag îndeosebi atenția câteva note de final care trimit la un manuscris propriu intitulat *Histoire de l'art roumain depuis l'époque féodale jusqu'à nos jours*, rămas nepublicat, și care poate fi considerat ca proiect inedit al unei lucrări de sinteză despre arta și istoriografia românească. Și tot prin prisma acestui militantism în favoarea culturii și artei românești trebuie privit dicționarul intitulat *Les artistes roumains en Occident* (în colaborare cu G. Carp, A.M. Covrig și L. Scantêye, Paris, 1986) și cărțile despre Apostu (*G. Apostu*, Paris, 1985; *Témoignage sur Apostu*, împreună cu Gabrielle Ionesco, Paris, 1987) ori monografia Etienne Hajdu, în care Jianu elogiază aportul cultural al diasporei românești.

Rolul lui Ionel Jianu a fost definit în cele mai potrivite cuvinte de prietenul și colegul său de generație, filozoful Constantin Noica: „Se întâmplă astăzi ceva impresionant cu marii români plecați. Apusul primește prin doi români, Mircea Eliade și Ionel Jianu, răspunsul la absurdul și deznădejdea pe care i le diagnosticaseră, ca un morb ascuns, alți doi români: Eugen Ionescu și Emil Cioran. Dacă n-ar fi decât aceasta, adică un comentariu [sic!] și o hermeneutică în adâncime a culturii europene, încă spiritul românesc și cultura noastră ar trebui să aibă altă așezare în istoria spiritului european”³³.

³¹ Ionel Jianu, *Antoine Bourdelle*, în *Ultima oră*, 5 octombrie 1929.

³² Ed. Roza Vânturilor, București, 1993.

³³ Constantin Noica, prefața la Ionel Jianu, *Brâncuși*, București, 1983.

PRIMA DECORAȚIE PENTRU MERITE ARTISTICE: MEDALIA BENE MERENTI¹

de SIMION CÂLȚIA

Abstract. The article aims to analyse the first decoration of the Kingdom of Romania intended to reward artistic merits and cultural activity: the *Bene Merenti* Medal. Special attention was paid to the European context, as well as to Western practices (especially from France and Germany) regarding the recognition of culture through honorary distinctions. The research points out the significance of the moment of its creation – culture being, after the army, the second field that benefits from its own distinction – and examines the medal from a legislative and aesthetic perspective.

The second part of the article focuses on the use of the medal. Analysing a significant number of awards, the study tries to answer several questions: what were the categories of merits for which the medal is awarded, and what was the place of the visual arts among them? What were the reasons for the decision to decorate an artist? What was the place of medal in the “cursus honorum” of Romanian artists? In the end, an annex brings together the artists for whom it could be established with certainty that they received the *Bene Merenti* Medal.

Keywords: *Bene Merenti* Medal, artistic merits, European influence, bestowal.

Medalia Bene Merenti, instituită în ziua de 21 februarie 1876, este una dintre primele decorații înființate de domnitorul Carol I. Atât medalia *Virtutea Militară*² cât și *Semnul Onorific*³ al ofițerilor pentru XVIII sau XXV de ani de serviciu, ambele create în 1872, erau destinate a recompensa merite legate de activitățile ostășești. Bene Merenti este prima distincție onorifică a statului român menită a răsplăti merite civile, mai precis merite științifice, literare și artistice.

Modelul european al medaliei Bene Merenti

Instituirea acestei medalii se încadrează într-un fenomen european care lărgea, formale dincolo de domeniile tradiționale ale politicii și armatei, sfera meritelor considerate utile statului și demne de a fi răsplătite prin onoruri. În secolul al XIX-lea, numeroase state din Occident creează ordine sau medalii destinate recompensării oamenilor de cultură. Cultura începea să fie percepută ca o componentă esențială a unui stat modern, lipsa ei afectând nu doar prestigiul suveranului (cum se întâmpla în lumea aristocratică a secolelor precedente) ci însăși dezvoltarea economică și socială a unui popor. Toate țările europene acordă o atenție deosebită culturii, din care nu puteau lipsi recompensele simbolice pentru cei mai importanți reprezentanți ai domeniului.

¹ Mulțumirile noastre se îndreaptă către domnii Adrian Silvan-Ionescu și Daniel Obreja pentru ajutorul dat în ceea ce privește ilustrațiile acestui articol, și către domnul Tudor-Radu Tiron, pentru sugestiile utile.

² Corneliu M. Andonie, *Cea mai veche decorație românească – „Virtutea Militară” o medalie devenită ordin Național*, în *Buletinul Muzeului Militar Național*, serie nouă, nr. 3, 2005, p. 214–239, și nr. 4, 2006, p. 195–213.

³ Decretul Domnesc nr. 1057 din 5 iunie 1872, *Monitorul Oficial al României*, nr. 132, 15 iunie 1872, p. 789.

Napoleon I a înființat, prin decretul din 17 martie 1808, bine cunoscutele *Palmes académiques*. Inițial acestea nu sunt un ordin (diferențele față de Legiunea de Onoare sunt evidente), ci o marcă de distincție și în același timp un însemn al funcției, care nu mai putea fi purtat după ce posesorul își înceta activitatea în învățământ. Acestea au fost transformate într-o decorație, care odată conferită rămânea titularului până la moarte și care era purtată ca orice altă medalie sau ordin, abia printr-o serie de decrete emise între 1845 și 1866⁴. Evident, cele două secole de istorie au consemnat numeroase alte transformări ale acestei distincții, pe care nu este oportun să le analizăm aici. Mai important este caracterul acestui însemn onorific, destinat în special a recompensa merite legate de educație și, în secundar, de cultură. Vechiul ordin francez *Sf. Mihail*, datând de la sfârșitul Evului Mediu, fusese acordat încă din timpul Bourbonilor și unor artiști. Desființat de Revoluție, este restaurat de Ludovic al XVIII-lea în 1816 ca un ordin destinat exclusiv răsplătirii celor ce s-au distins în „Litere, Științe și Arte”, însă nu va mai fi acordat după revoluția din 1830⁵.

Ca urmare a stăruințelor lui Alexander von Humboldt, Prusia a creat și ea în 1842 un ordin destinat special meritelor culturale, scindând în două prestigiosul ordin *Pour le Mérite*. Noul *Orden Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste*, era, așa cum îi spune și numele, destinat a recompensa acele categorii de merite pentru care va fi conferită, mai târziu, și medalia românească Bene Merenti: știință și artă⁶. München-ul era, la mijlocul secolului al XIX-lea, nu doar capitala regatului Bavariei, ci și unul dintre cele mai importante centre culturale ale lumii germane; în acest context nu este deloc surprinzătoare decizia regelui Maximilian al II-lea de a înființa, în data de 28 noiembrie 1853, un ordin destinat răsplătirii contribuțiilor din domeniul cultural: *Maximilian-Orden für Kunst und Wissenschaft*⁷.

Mai relevante pentru studiul nostru sunt medaliile create de către o bună parte dintre statele germane începând cu primele decenii ale secolului al XIX-lea. Meklenburg-Schwerin: înființează încă din 1815 o *Medaille für Kunst und Wissenschaft*, (medalie pentru artă și știință)⁸; regatul Württembergului a creat și el în 1824 o medalie cu același nume⁹. Începând cu mijlocul secolului ritmul se accelerează, în general medaliile având nume foarte asemănătoare: Hanovra în 1843¹⁰, Marele Ducat Hessen în 1853¹¹, Anhalt-Dessau în 1854¹², Anhalt-Bernburg în 1856¹³, Waldeck, în 1857¹⁴, Luxemburg în 1858¹⁵, și exemplele ar putea continua. Este evident că principii germani se influențează unii pe alții, și că modelele au tendința de a se răspândi „în familie”: adesea ramuri domnitoare înrudite înființează astfel de medalii la mică distanță unele de altele. Câteva state germane au instituit distincții similare chiar în anii care preced crearea medaliei Bene Merenti: Anhalt¹⁶ și Regatul Saxoniei în 1873 (aceasta din urmă avea ca deviză „Bene Merentibus”) ¹⁷, Saxa-Altenburg¹⁸ și Saxa-Meiningen und Hildburghausen¹⁹ în 1874.

Toate aceste medalii au numeroase puncte comune, dincolo de numele care invariabil conține termenii *Artă* și *Știință*. Majoritatea intră în categoria decorațiilor, adică sunt însemne onorifice gândite să fie purtate, și de obicei pe avers este reprezentată efigia suveranului respectiv. Ele au în general două clase, diferențiate fie prin metalul din care erau confecționate, prin dimensiune sau prin prezența unui element suplimentar – de exemplu o coroană intercalată între medalie și panglică. Însă, dincolo de aceste aspecte formale, exterioare, trebuie să reținem dorința de a recompensa merite culturale manifestată constant de către principii germani,

⁴ Dominique Anierion, Josette Demory, *Les Palmes académiques. Une histoire de l'école publique*, Paris, 2006, p. 104–106 și 116–121.

⁵ Émeline Wirty: *Les distinctions honorifiques remises aux artistes et administrateurs des Beaux-arts au début du XIXe siècle*, în *Revue européenne d'histoire des ordres et décorations – La Phalère*; numéro spécial: Du sentiment de l'honneur à la Légion d'honneur: les actes du colloque tenu à Boulogne-sur-Mer, 17–18 mai 2004”, p. 179–180.

⁶ Horst Fuhrmann, *Pour le mérite. Über die Sichtbarmachung von Verdiensten; eine historische Besinnung*. Jan Thorbecke, Sigmaringen 1992, p. 42 și urm.

⁷ L. J. Trost, *Ritter- und Verdienst-Orden, Ehrenzeichen und Medaillen aller Souveräne und Staaten seit Beginn des XIX. Jahrhunderts*, Wilhelm Braumüller, Wien und Leipzig, 1910, p. 24.

⁸ *Ibidem*, p. 139.

⁹ *Ibidem*, p. 186.

¹⁰ Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft, *ibidem*, p. 125.

¹¹ Verdienstmedaille für Wissenschaft, Kunst, Industrie, und Landwirtschaft, *ibidem*, p. 127.

¹² Medaille für Verdienst um Kunst und Wissenschaft, *ibidem*, p. 100.

¹³ Medaille für Verdienst um Kunst und Wissenschaft, *ibidem*, p. 99.

¹⁴ Medaille für Kunst und Wissenschaft, *ibidem* p. 185.

¹⁵ Medaille für Kunst und Wissenschaft, *ibidem*, p. 137.

¹⁶ Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst, *ibidem*, p. 100.

¹⁷ Medaille für Kunst und Wissenschaft, *ibidem*, p. 161.

¹⁸ Medaille für Kunst und Wissenschaft, *ibidem*, p. 165.

¹⁹ Verdienstorden für Kunst und Wissenschaft, *ibidem*, p. 168.

care în epocă aveau ultimul cuvânt de spus în evoluția sistemului de decorații din statele lor. Putem deci presupune că aceste idei erau împărtășite și de principele Carol, cu atât mai mult cu cât acesta avea un exemplu mult mai apropiat și mai respectat: tatăl său.

Modelul concret pentru medalia Bene Merenti a fost, fără îndoială, *Goldene Medaille fur Kunst und Wissenschaft*, înființată de Carl Anton de Hohenzollern-Sigmaringen în anul 1857, pentru a răsplăti merite culturale artistice și științifice²⁰. Ea nu era o decorație (nu se purta), ci un premiu, care se înfățișa sub forma unei piese circulare, din aur. Pe avers era reprezentat, în profil spre stânga, chipul principelui de Hohenzollern, înconjurat de legenda „CAROLUS ANTONIUS PRINCEPS DE HOHENZOLLERN”²¹. Pe revers era reprezentată o cunună de stejar, în relief, legată sus și jos cu panglici, iar în mijlocul ei, pe două rânduri, cu majuscule, tot în relief, se afla inscripția „BENE MERENTI”. Întrucât medalia nu era destinată purtării nu era surmontată de o coroană și nici nu avea panglică. Medalia avea două clase, diferențiate prin dimensiune: clasa I de 41 de mm și clasa a II-a de 30 de mm. Ea a fost realizată de gravorul berlinez W. Kullrich și executată de casa Friedeberg & Söhne²².

Statutul medaliei se schimbă în 1905, când principele Wilhelm de Hohenzollern o transformă dintr-un premiu într-o decorație: o medalie care se purta pe piept; modificându-i cu această ocazie și aversul. Mai important, principele Wilhelm i-a schimbat destinația: el a conferit medalia în special apropiaților curții princiare și doamnelor din înalta aristocrație, din cele 53 de medalii acordate doar 6 au mai fost conferite artiștilor²³.

Înființarea medaliei Bene Merenti

Tot o astfel de medalie creează inițial și principele Carol I, foarte probabil datorită dificultăților externe întâmpinate în instituirea de decorații românești. Informațiile despre această primă formă sunt extrem de sumare. Însemnul se prezenta sub forma unei medalii rotunde, pe aversul căreia se afla efigia principelui, din profil spre stânga, cu favoriți, înconjurat de legenda scrisă cu majuscule „CAROLUS I PRINCEPS ROMANIAE”, iar pe revers deviza medaliei, „BENE MERENTI”, scrisă pe două rânduri, și înconjurată de o cunună de stejar. Au existat, aproape sigur, două clase, de aur și de argint: într-un brevet este intitulată „marea Noastră medalie de aur”, în timp ce câteva exemplare de argint au circulat pe piața antichităților în ultimele decenii. Medalia pare să fi fost acordată la începutul anilor '70 ai secolului al XIX-lea.

Abia la începutul anului 1876, Carol I a reușit să instituie o decorație purtând acest nume. Ca și medalia din primii ani ai domniei, cea înființată acum seamănă izbitor cu cea creată de tatăl său: aceeași dispunere a portretului pe avers, o legendă similară ca poziționare și compoziție, scrisă în ambele cazuri în latină. Reversul medaliilor este practic identic. Deosebirea principală este dată de statutul de decorație al medaliei românești, ceea ce evident impunea prezența unei panglici și a unui inel de prindere, surmontând medalia.

În timpul domniei regelui Carol I, ordinele erau instituite pe baza unei legi, votate de parlament, în timp ce medaliile au fost înființate prin regulamente elaborate de ministere și promulgate după ce au fost supuse spre aprobare și semnare regelui. De aceea în cazul medaliilor lipsesc dezbaterile parlamentare, foarte utile în pentru a înțelege intențiile creatorilor acestor distincții. Aceasta este și situația medaliei Bene Merenti, regulamentul prin care este instituită este sancționat de Carol I printr-un decret domnesc în 21 februarie 1876 și publicat în *Monitorul Oficial*²⁴.

Regulamentul are 15 articole. Primul stabilește deviza medaliei („Bene Merenti”), numărul de clase (două) și meritele pentru care urma să se acorde: „merite dobândite pe domeniul artelor, științelor, industriei, agriculturii, etc.” Textul regulamentului lasă impresia unei medalii destinate a recompensa toate categoriile de merite civile, studiind însă conferirile, este clar artele și științele sunt domeniile pentru care a fost conferit acest însemn. În ceea ce privește termenii „industriei, agriculturii”, este posibil ca redactorul textului să se fi gândit la scrieri despre industrie și agricultură, după cum o probează cazul medaliei acordate lui N. Xenopol

²⁰ L. J. Trost: *Ritter- und Verdienst-Orden, Ehrenzeichen und Medaillen alle Souveräne und Staaten seit Beginn des XIX. Jahrhunderts*, Wilhelm Braumüller, Wien und Leipzig, 1910, p. 130.

²¹ După 1885 medaliile vor purta efigia și titulatura principelui Leopold de Hohenzollern.

²² Kleine goldene Medaille Bene Merenti 1910, <https://www.ehrenzeichen-orden.de/deutsche-staaten/kleine-goldene-medaille-bene-merenti-1910.html>, consultat la data de 14.07.2020.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Decretul Domnesc nr. 314, din 21 februarie 1876, *Regulamentul medaliei Bene Merenti*, în *Monitorul Oficial al României*, nr. 53, 7 martie 1876, p. 1353–54.

pentru scrieri economice²⁵. De altfel, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, în literatura internațională faleristică, Bene Merenti era clasificată ca o medalie pentru merite artistice și științifice²⁶.

Un număr de articole precizează condițiile și limitele de acordare: medalia era acordată de către „capul statului” pe viață, dreptul de a o purta nu era transmisibil, se putea conferi atât românilor și străinilor, iar numărul celor decorați nu era limitat. Clasa I a medaliei putea fi acordată direct, fără a fi nevoie ca respectiva persoană să aibă un stagiu în clasa a II-a sau măcar să posede această clasă inferioară²⁷.

Următoarele articole ale regulamentului stabilesc aspectul medaliei și modul de purtare. Descrierea din *Monitorul Oficial* este destul de sumară, limitându-se la detaliile esențiale, și nu este însoțită de nicio imagine; este de altfel o situație caracteristică legilor și regulamentelor românești de profil din primele decenii ale existenței sistemului de decorații al Regatului României. Medalia urma să se poarte pe partea stângă a pieptului (practica cea mai comună în Europa, și valabilă pentru toate decorațiile create sub domnia lui Carol I). Alte articole tratează problemele legale și administrative: medalia se acorda pe baza unui decret domnesc, publicat în *Monitorul Oficial*, iar persoana decorată primea un brevet „subscris de Capul Statului”; erau precizate condițiile în care putea fi retrasă medalia și se impunea ministerelor ținerea de registre cu cei decorați.

Medalia se prezintă ca o piesă rotundă, de 30 de milimetri diametru, cu bordura ușor ridicată. Conform regulamentul (art. VI), piesa are 2,5 mm, dar există și exemplare de 2 mm grosime. Pe avers este reprezentată efigia regelui Carol I, din profil spre stânga, înconjurată de legenda scrisă cu majuscule (de 2 mm înălțime), „CAROLUS I PRINCEPS ROMANIAE”, (o altă diferență față de regulament, care prevedea legenda „Carolus primus Princeps Romanum”). Începând cu proclamarea regatului în 1881 și până la sfârșitul existenței acestei distincții în 1931, medaliile au fost bătute cu legenda „CAROLUS I REX ROMANIAE”. Nu am putut identifica nici un text de lege care să consfințească această transformare, care, în mod normal, nu s-ar fi putut face decât prin decret regal²⁸.

Pe revers este inscripționată deviza medaliei, „BENE MERENTI”, scrisă pe două rânduri, cu majuscule (de 2 mm înălțime), și înconjurată de o bogată cunună de stejar, puternic reliefată, legată sus și jos cu câte o panglică formând un „x”. Un discret profil orizontal, în relief, cu rol estetic, este plasat sub cuvântul „Merenti”, în interiorul cununii de stejar.

Cele două clase ale medaliei se deosebeau între ele prin metalul aparent: clasa I trebuia să fie aurită, iar clasa a II-a argintată (regulamentul vorbește de „o piesă de metal galben [...] o piesă de metal albă” – trebuie să ținem cont că este unul dintre primele regulamente de acest tip și e firesc ca limbajul tehnic, de specialitate, să nu fie încă format). În practică majoritatea medaliilor erau de bronz aurit, respectiv argintat, în funcție de clasă. Evident, există și exemplare realizate din metale mai prețioase, ușor explicabile dacă ținem cont că în practica conferirii decorațiilor românești, în majoritatea cazurilor cel decorat primea doar decretul și urma să-și procure din comerț însemnul, iar pe unii vanitatea îi îndemna să înlocuiască bronzul, perceput ca un metal insuficient de nobil.

Panglica medaliei era confecționată din mătase moară, de culoare violet, cu margini argintii; nu cunoaștem care a fost procesul decizional prin care a fost aleasă culoarea de fond a panglicii, dar nu putem să nu observăm similitudinea culorii cu cea a panglicii prestigioasei Palmes Académiques, bine cunoscută elitei politico-administrative românești. Conform regulamentului, panglica era lată de 30 de milimetri, având la fiecare margine o dungă argintie de 2,5 mm lățime. În practică există și panglici un pic mai late atingând chiar 35 de mm, cu marginile argintii late de până la 5 mm.

Aproape toate medaliile la care am putut avea acces sunt nesemnate, excepție o fac doar câteva exemplare (atât modelul „Princeps” cât și modelul „Rex”), care poartă, pe avers, sub efigia regelui Carol I, scris foarte mic, cu litere majuscule, semnătura gravorului berlinez W. Kullrich, – același care a realizat și medalia înființată în 1857 de Carol Anton de Hohenzollern.

²⁵ *Monitorul Oficial al României*, nr. 079, 10 iulie 1913, p. 3410.

²⁶ Maximilian Gritzner, *Handbuch der Ritter- und Verdienstorden alle kulturstaaten der Welt innerhalb des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1893, p. 409–410.

²⁷ În ordine și în unele medalii avansarea se făcea treptat, începând cu clasa cea mai mică, și erau necesare un stagiu de câțiva ani și noi merite pentru a putea primi clasa imediat superioară. Regulamentul medaliei Bene Merenti nu conține prevederi referitoare la acest aspect, deoarece în practica timpului textele normative conțineau prevederi doar în cazul în care avansarea trebuia să se facă din clasă în clasă, eventual cu un număr de ani între conferiri. De altfel în practică, au fost destule cazuri în care a fost acordată direct clasa cea mai înaltă a medaliei Bene Merenti.

²⁸ Doar o singură decorație emisă înainte de proclamarea regatului mai poartă titulatura suveranului pe ea: Virtutea Militară; aceasta și-a păstrat legenda inițială, inclusiv însemnele acordate în cel de al Doilea Război Mondial având chipul fondatorului înconjurat de „CAROL I DOMN AL ROMÂNIEI”.

Artiști decorați cu medalia Bene Merenti

Analizând decretul de conferire a medaliei, publicate în *Monitorul Oficial*, se pot distinge câteva categorii de merite care sunt răsplătite prin decernarea acestei medalii. Un grup bine reprezentat îl constituie scriitorii (incluzând aici și autori dramatici, critica literară, etc.), ceea ce nu i-a împiedicat pe unii dintre ei să-și manifeste în scris nemulțumirile legate de deciziile autorităților. Reacțiile – adesea caustice – ale lumii literare au fost pe larg analizate de Tudor-Radu Tiron²⁹. Mult mai discreți s-au dovedit cei decorați pentru merite științifice, categorie largă cuprinzând inițial în special juriști și medici, treptat li s-au adăugat istorici, agronomi, autori din domeniul științelor exacte, economiei, științele militare, igienisti, etc. Alte două categorii distincte mai trebuie menționate: autorii de lucrări didactice și străinii care prin scrierile lor făceau cunoscută România în lume.

Am lăsat la urmă o categorie foarte importantă, cea a artiștilor, care în epocă reunea pictori, sculptori, gravori, arhitecți, muzicieni, artiști dramatici și, după 1900, reprezentați ai artei cinematografice³⁰. Reprezentantii tuturor acestor domenii erau decorați „pentru merite artistice”.

Artiștii plastici au fost o prezență constantă între cei recompensați cu medalia Bene Merenti, începând cu prima promoție (4 martie 1876), când Nicolae Grigorescu este decorat alături de Vasile Alecsandri, Alexandru Odobescu, Titu Maiorescu și medicul Mihail Obedenaru³¹. O lună mai târziu, pe 8 aprilie 1876, alți doi pictori renumiți ai vremii erau recompensați: Theodor Aman, care primea clasa I a medaliei, și Gheorghe Tattarescu, căruia i se decerna clasa a II-a³². Vreme de 55 de ani, multe din numele importante ale artei românești se vor regăsi în decretul de conferire ale acestei distincții, așa cum se poate observa în anexa de la final. Lista pe care o publicăm în anexă este însă incompletă, ceea ce ne împiedică să vedem dacă în domeniul artelor plastice au existat personalități omise de politica oficială de recompensare a autorităților.

Din nefericire decretul, publicat invariabil în *Monitorul Oficial*, sunt extrem de laconice. În majoritatea cazurilor este prezentă doar o formulă aproape standardizată: „pentru merite artistice” (care de altfel se regăsește și la muzicieni, artiști dramatici, etc.), dar nu lipsesc nici situații în care este menționată numai profesia „pictor” ori „sculptor”. În unele cazuri decretul de conferire doar înșiră niște nume (nu întotdeauna corect scrise!), fără nici un fel de alte precizări. Cazurile în care regăsim în textul oficial un motiv pentru decizia autorității sunt extrem de rare, situație valabilă pentru majoritatea decorațiilor românești.

Pentru lumea artistică, ca și pentru întreaga elită românească, un premiu obținut în occident, și în special la Paris, reprezenta un argument cu greutate, care putea accelera recunoașterea dacă nu și cariera unui tânăr aflat la început de drum. În mod cert, așa a gândit oficialul anonim care a redactat decretul de conferire a medaliei Bene Merenti clasa a doua, semnat de suveran la 6 noiembrie 1913, „D-lui Eustațiu Gr. Stoinescu [*sic*], pictor, care a obținut, la salonul oficial din Paris, medalia clasa II”³³. Este probabil vorba despre mențiunea de onoare, obținută la Salon de la Société des Artistes Françaises în 1911, unde participă cu lucrările *Horde de Tziganes en marche – Roumanie, Coin de marché en Roumanie și L'entrée de Jeanne d'Arc à Orléans*. De altfel, Eustațiu Stoinescu a fost o prezență aproape constantă la acest salon între 1905 și 1935³⁴.

Un alt caz în care motivele decorării sunt explicit prezentate este cel al sculptorului italian Ettore Ferrari. Decretul de conferire (din 13 ianuarie 1882) leagă acordarea medaliei clasa I de statuia de marmură a lui Ion Heliade Rădulescu, inaugurată cu mai bine de un an înainte: „sculptorul statuei Eliade, pentru diversele sale lucrări artistice, și mai ales pentru lucrarea zisei statui”³⁵.

În unele cazuri, chiar dacă decretul nu conține nici un fel de indicații, contextul ne permite să deducem, cu o anumită certitudine, motivele care au stat la baza decorării. În decretul semnat de Carol I pe 22 februarie 1879, într-o lungă listă de persoane decorate, figurează și doi artiști: Nicolae Grigorescu, care

²⁹ Tudor-Radu Tiron, *Onoare și memorie. Mențiuni referitoare la decorații în creația literară românească modernă*, în „In onorem Mircea Ciubotaru” ed. Lucian-Valeriu Lefter, Mihai-Bogdan Atanasiu, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2015, p. 413-422.

³⁰ În 1931, când în locul medaliei Bene Merenti a fost înființat ordinul Meritul Cultural, regulamentul acestuia prevedea categorii distincte de merite, fiecare cu panglica proprie; categoria c) includea „artă, muzică, teatru”. Regulamentul nr. 51 promulgat prin Înalț Decret Regal nr. 2684 din 19 iulie 1931, *Înființarea ordinului „Meritul Cultural”*, în *Monitorul Oficial al României*, Partea I, nr. 226, 28 septembrie 1931, p. 8334, art. II.

³¹ Nicolae Grigorescu a primit clasa a II-a a medaliei. Tudor-Radu Tiron, *op.cit.*, p. 414.

³² Jacques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe M. Tattarescu. Un pictor român și veacul său*, ESPLA, 1959, p. 184.

³³ *Monitorul Oficial al României*, nr. 195, 30 noiembrie 1913, p. 8659.

³⁴ Gabriel Badea-Păun, *Pictori Români în Franța, 1834–1939*, Noi Media Print, București, 2012, p. 251–252.

³⁵ *Monitorul Oficial al României*, nr. 230, 16 ianuarie 1882, p. 7730.

„pentru distinsele sale merite în pictură” primește acum clasa I a medaliei, și Sava Henția, recompensat cu clasa a II-a „pentru distinsele sale lucrări în pictură”³⁶. În spatele acestor formule repetitive este însă ușor de întrezărit activitatea, concretizată în numeroase tablouri, acuarele, schițe, pe care ambii au depus-o în timpul Războiului de Independență când au însoțit armata în campanie. În literatura de specialitate există mai multe puncte de vedere privitoare la motivele pentru care Sava Henția a primit medalia clasa a doua. Unii autori afirmă că decorarea s-a datorat lucrării de mari dimensiuni *Intrarea triumfală a imperatorului Traian în Sarmizegetusa* (3,6 x 2,7 m), expusă în anul 1881 la *A patra expoziție a operelor artiștilor în viață*³⁷. Ni se pare mult mai plauzibilă opinia care leagă conferirea medaliei de operele realizate de Sava Henția în timpul Războiului de Independență³⁸, mai ales dacă ținem cont că acordarea medaliei precede cu doi ani expoziția menționată mai sus. Probabil la bază se află o confuzie, generată de premiarea tabloului menționat la expoziția din 1881, cu medalia expoziției, clasa a II-a³⁹.

Tot în această categorie trebuie să îl includem și pe fotograficul Franz Duschek, care ne oferă și una dintre puținele situații în care putem vedea cât de apreciate erau aceste distincții de către cei care le primeau. Începând cu 1878, pe spatele fotografiilor lui vor apărea, minuțios desenate, cele trei decorații primite în timpul războiului: *Medalia de aur pentru arte a Prusiei*, *Crucea de merit de aur Austriacă* și bineînțeles, *Bene Merenti*⁴⁰. Medalia Bene Merenti se regăsește alături de mult mai multe decorații și pe spatele fotografiilor lui Carol Popp de Szathmary, pentru care din păcate nu am reușit să identificăm încă decretul de conferire.

Un decret care nu oferă nici o motivare, dar pentru care putem avansa o ipoteză este cel semnat de rege în 4 ianuarie 1883 prin care sunt decorați cu clasa a II-a sculptorul Ion Georgescu și George Demetrescu Mirea⁴¹. Cei doi au fost colegi de studii la Paris între 1878 și 1882, unde au avut o intensă activitate expozițională, în special una dintre lucrările lui G. D. Mirea, *Mihai Viteazul privind capul lui Andrei Bathory*, expusă mai întâi la Salonul Oficial de la Paris s-a bucurat de aprecierea publicului francez și român⁴². După revenirea în țară și-au prezentat lucrările într-o expoziție comună, în 1882, la Sala Stavropoleos din București⁴³. Presupunem că aprecierea de care s-au bucurat cei doi tineri artiști, în țară și la Paris, a stat la baza deciziei de a fi recompensați cu Bene Merenti.

Informații mai sigure deținem despre sculptorul de origine cehă Mihail Kara și colaboratorul său de origine italiană Raffaello Vignali, ambii activi în Oradea în anii de după Primul Război Mondial. „Comisia încoronării”, însărcinată cu organizarea încoronării din 1922 de la Alba Iulia, le-a comandat numeroase proiecte de medalii și insigne. La propunerea comisiei⁴⁴, celor doi artiști li s-a decernat medalia Bene Merenti, clasa a II-a, în februarie 1922⁴⁵.

Unul dintre puținele decrete care conțin o motivare a decorării este cel prin care, în 21 februarie 1912, i se conferă Bene Merenti clasa I-a lui „C. Bălăcescu, sculptor și profesor la școala de arte frumoase din București, care pe lângă multe monumente naționale și opere artistice, a înființat la Casa bisericii un muzeu cu mulge, extrase după sculpturi vechi, de pe la biserici și monumentele istorice”⁴⁶. Autor al monumentului lui Tudor Vladimirescu de la Târgu Jiu, a numeroase busturi și sculpturi, unele premiate la diverse expoziții, Constantin Bălăcescu era deja un nume binecunoscut în peisajul artistic românesc. Cea de a doua parte a decretului pune în discuție o altă calitate recompensată de autoritățile române: cea de susținător al artei. Numit la 1 aprilie 1911 sculptor în serviciul Comisiunii Monumentelor Istorice, a efectuat numeroasă călătorii în țară, care i-au permis cunoașterea monumentelor românești și a stării lor de conservare. Bălăcescu s-a angrenat într-o susținută muncă de recuperare, executând mulajele în ipsos după numeroase detalii și componente ale monumentelor (portaluri, capitelluri, coloane, inscripții, chenare de uși și ferestre, etc.), din București (Văcărești, Antim, Colțea) și din țară (Horezu, Brâncoveni, Polovragi), ulterior adunate în Muzeul

³⁶ *Monitorul Oficial al României*, nr. 46, 27 februarie 1879, p. 1235.

³⁷ Cristian Ioan Popa, *În căutarea Cenușăresei. Peisajul în opera pictorului Sava Henția (1848–1904)*, în *Terra Sebus. Acta Musei Sabasiensis*, 10, 2018, p. 483–484, nota 69.

³⁸ Ion Frunzetti, *Artă românească în secolul XIX*, Editura Meridiane, București, 1991, p. 365.

³⁹ Adrian-Silvan Ionescu, *Miscarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, Noi Media print, 2008, p. 170.

⁴⁰ Adrian-Silvan Ionescu, *Penel și sabie. Artiști documentariști și corespondenți de front în Războiul de Independență 1877–1878*, Editura Biblioteca Bucureștilor, 2002, p. 131.

⁴¹ *Monitorul Oficial al României*, 51, nr. 226, 6 ianuarie 1883, p. 3490–91.

⁴² Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 385–386.

⁴³ *Repertoriul picturii românești moderne*, vol. III, literele I–Z, București, 2018, p. 68.

⁴⁴ Katiușa Pârvan, *Opera medalistică a sculptorului Mihail Kara – mărturie a pregătirii serbărilor încoronării*, în *Muzeul Național*, anul XIII, (2001), p. 108–109.

⁴⁵ *Monitorul Oficial al României*, nr. 248, 2 februarie 1922, p. 10751.

⁴⁶ *Monitorul Oficial*, nr. 261, 28 februarie 1912, p. 12128–29.

Administrației Casei Bisericii. Portalul bisericii Colțea a fost copiat și mai târziu expus în cadrul unei expoziții la Roma, contribuind astfel la promovarea culturii românești în lume⁴⁷.

Alte două decrete nu au nici un fel de motivări, dar opera celor decorați ne permite să deducem motivele care au stat în spatele decernării. În 10 iunie 1910 îi era conferită clasa I lui Anastase Simu⁴⁸, la foarte scurt timp după inaugurarea binecunoscutului său muzeu. În cazul lui Al. Tzigara Samurcaș, „profesor la școala de arte frumoase”, cum este precizat în decret⁴⁹, numeroasele sale scrieri despre artă, conferințele sale, activitatea depusă ca director al Muzeul de Etnografie și Artă Națională constituie tot atâtea motive. Tot pentru activitatea de cercetător, dublată de data aceasta de cea de restaurator a primit Bene Merenti clasa a doua și arhitectul Ioan D. Traianescu; decretul, semnat de Carol I pe 24 octombrie 1913, preciza: „pentru restaurări de monumente istorice și scrieri de literaturi istorică asupra mănăstirilor”⁵⁰.

În categoria de susținători ai artelor trebuie încadrată și regina Maria, încă principesă moștenitoare la 28 aprilie 1914, când ilustrul său unchi semna decretul prin care i se acorda clasa I a medaliei „pentru meritele artistice și via solitudine pe care o arată artei”⁵¹. Pasiunea pentru artă a celei care era la acel moment președinta de onoare a Societății „Tinerimea Artistică” era deja binecunoscută.

În diverse alte domenii ale culturii, numeroși străini au primit medalia Bene Merenti pentru opere – în special literare sau științifice – care făceau cunoscută România în lume. În ceea ce privește artele plastice, am reușit să identificăm un singur asemenea caz: celebrul istoric de artă și colecționar Emmanuel Bénézit care primea clasa I în 13 decembrie 1914, printr-un decret cât se poate de evocator: „d-lui Emanuel Bénézit, directorul dicționarului de pictori, sculptori și gravori din Paris, om de litere și critic de artă. D. Bénézit a adus marele serviciu României, de a fi consacrat în opera sa marea valoare artistică a lui Grigorescu”⁵².

Nu putem încheia fără să remarcăm prezența câtorva artiști printre cei decorați cu medalia Bene Merenti: Eugenia Iordănescu, Cecilia Cuțescu-Stork (ambele în 1914), Nina Arbore, Olga Greceanu (ambele în 1923).

În deceniile care preced Primul Război Mondial, România și-a constituit un sistem de decorații, în care persoanele cu merite parcurgeau un *cursus honorum* variabil ca lungime (în funcție de meritele fiecăruia), urcând din treaptă în treaptă. Unde se plasa Medalia Bene Merenti în acest sistem? Încă de la bun început ea a avut o poziție preeminentă – prima dintre medaliile civile – situându-se în ierarhie imediat după ordine și după medalia Virtutea Militară. Din punct de vedere oficial, chiar și după Primul Război Mondial (în timpul căruia apăruseră noi și importante decorații românești) Bene Merenti continua să fie cea mai semnificativă medalie civilă, plasată ierarhic chiar înaintea majorității medaliilor de război. În ierarhia decorațiilor românești mai importante erau doar ordinele (care în toate țările au precedență față de medalii) și două medalii: Virtutea Militară (atât de pace cât și de război) și Meritul sanitar de război⁵³.

Analizând recompensele primite de artiști de-a lungul vieții, este ușor de remarcat că în majoritatea cazurilor, medalia Bene Merenti este primită când artistul a ajuns deja la o anumită maturitate artistică și a obținut recunoașterea profesională. Pentru cei mai importanți dintre ei, Bene Merenti nu a reprezentat în nici un caz cea mai înaltă distincție primită, ci a marcat doar o etapă într-un parcurs onorific mai amplu.

Regăsim și artiști care au primit clasa I a medaliei în ultimii ani ai vieții, reprezentând ultima lor recompensă publică. Sculptorul Vladimir Hegel (1839–1918), autorul a numeroase monumente de for public, este decorat cu clasa I a medaliei abia în 1909, la respectabila vârstă de 70 de ani⁵⁴. Pictorului Petre Alexandrescu (1828–1899) îi este conferită clasa a II-a medaliei în 1895, cu doar patru ani înaintea morții⁵⁵. La polul opus se situează tineri artiști precum sculptorul Ion Georgescu (decorat cu clasa a II-a la 27 de ani), George Dumitrescu Mirea (clasa a II-a la 31 de ani), Constantin Brâncuși (clasa I la 33 de ani) ceea ce demonstrează că au fost apreciați de autoritățile vremii încă de la începutul carierei lor⁵⁶.

⁴⁷ Virgiliu Z. Teodorescu, Elisabeta Teodorescu, *Referințe documentare la sculptorul Constantin Bălăcescu*, în *București, Materiale de istoriografie și muzeografie*, vol. XV, 2001, p. 217–218.

⁴⁸ *Monitorul Oficial al României*, nr. 70, 1 iulie 1910, p. 3003.

⁴⁹ *Monitorul Oficial al României*, nr. 120, 30 august 1912, p. 5977.

⁵⁰ *Monitorul Oficial al României*, nr. 198, 4 decembrie 1913, p. 8858.

⁵¹ *Monitorul Oficial al României*, nr. 25, 4 mai 1914, p. 1265.

⁵² *Monitorul Oficial al României*, nr. 221, 3 ianuarie 1914, p. 10045.

⁵³ Ministerul de Război, *Regulament pentru ordinea purtării decorațiilor la placă*, în *Monitorul Oficial al României*, nr. 222, 29 ianuarie 1920, p. 11480–81.

⁵⁴ *Monitorul Oficial al României*, nr. 48, 31 mai 1909, p. 1921–22.

⁵⁵ *Monitorul Oficial al României*, nr. 28, 6 mai 1895, p. 891–892.

⁵⁶ Pentru Ion Georgescu vezi *Monitorul Oficial al României*, 51, nr. 226, 6 ianuarie 1883, p. 3490–91; pentru George Dumitrescu Mirea: *Monitorul Oficial al României*, 51, nr. 226, 6 ianuarie 1883, p. 3490–91; și pentru Constantin Brâncuși: *Monitorul Oficial al României*, nr. 48, 31 mai 1909, p. 1921–22.



Fig. 1. Medalia Bene Merenti, modelul „Princeps”,
avers. Colecția Daniel Obreja.



Fig. 2. Medalia Bene Merenti, modelul „Rex”,
avers (în stânga) și revers (în dreapta).



Fig. 3. Dumitru (Dimitrie) Pavelescu-Dimo, purtând (de sus în jos): medalia Bene Merenti, Medalia Jubiliară Carol I (1906),
Ordinul Coroana României, cavaler, civil, model 1881. Colecția Adrian-Silvan Ionescu.



Fig. 4. Pictorul Ion Georgescu, care a fost decorat în 1883 cu clasa I a medaliei Bene Merenti.



Fig. 5. Un alt artist recompensat cu medalia Bene Merenti (clasa I în 1909): Carol Storck.

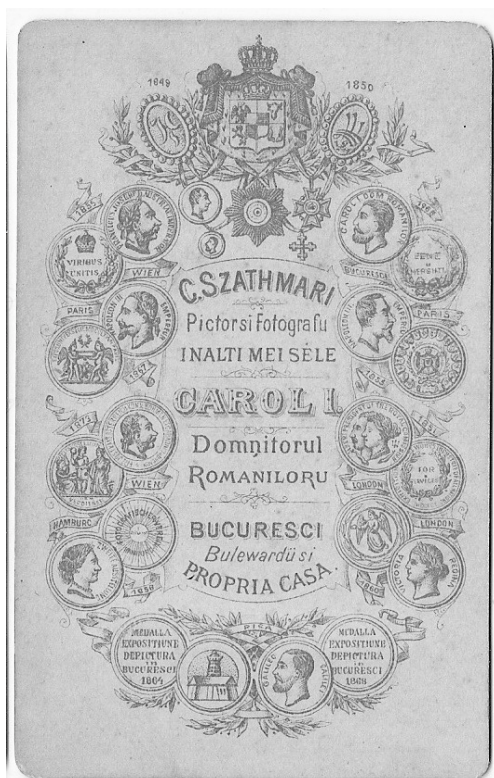


Fig. 6. Reversul unei fotografii de Carol Popp de Szathmari, cu decorațiile și premiile primite. Prima de sus din dreapta, medalia Bene Merenti.

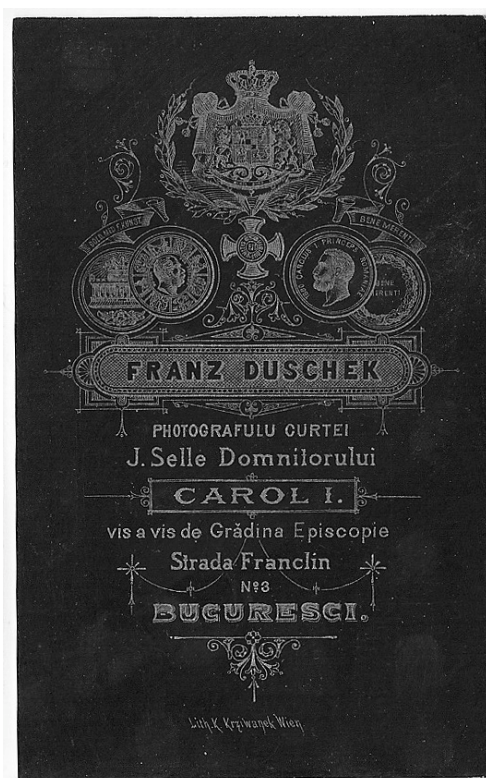


Fig. 7. Reversul unei fotografii de Franz Duschek, în dreapta medalia Bene Merenti.

Nicolae Grigorescu primește clasa a II-a în 1876 și clasa I în 1879, altfel spus într-un moment în care era deja un artist consacrat. Însă ascensiunea lui în ierarhia oficială a onorurilor statului român nu s-a oprit

aici. Referindu-ne doar la decorații, încă din 1 ianuarie 1878 este făcut Cavaler al ordinului Steaua României⁵⁷, foarte probabil tot legat de activitatea sa din timpul războiului. În 1899 este numit Ofițer al aceluiași ordin, în 1900 primește gradul de Comandor al ordinului Coroanei României și în 1907, cu puțin înaintea morții, Mare Ofițer al aceluiași Ordin⁵⁸ adică o decorație care, în epocă, se conferea de regulă generalilor ajunși pe cea mai înaltă treaptă a ierarhiei militare sau miniștrilor.

Medalia Bene Merenti a fost desființată în anul 1931, prin legea de instituire a ordinului și medaliei *Meritul Cultural*; articolul al V-lea al noii legi prevedea că artiștii care fuseseră decorați cu clasa I a medaliei puteau acum fi decorați direct cu treapta a doua a ordinului Meritul Cultural⁵⁹.

Este demn de remarcat că una dintre primele decorații înființate de statul român este destinată recompensării meritelor culturale. Actul înființării ei este cu atât mai important cu cât, înainte de 10 mai 1877, libertatea de acțiune a României în acest domeniu era strict limitată nu doar de pretențiile otomane de suzeranitate, dar și de opoziția celorlalte mari puteri față de înființarea de decorații. În peste jumătate de secol de existență, Bene Merenti a rămas una dintre cele mai importante medalii din sistemul românesc de decorații. Prestigiul ei nu a făcut decât să crească datorită personalităților cărora le-a fost decernată. Opera de recunoaștere a activității artistice va fi continuată după 1931 de categoria c) „artă, muzică, teatru” a nou înființatului Ordin Meritul Cultural, plasând astfel aceste merite pe o treaptă și mai înaltă în ierarhia onorurilor.

Anexa I – Artiști plastici decorați cu medalia Bene Merenti⁶⁰

P[etre] S. Alexandrescu, Cl. II, M. Of. nr. 028, 6 mai 1895, p. 891–892.

Theodor Aman, Cl. I, 8 aprilie 1876⁶¹.

Nina Arbore, Cl. I, M. Of. nr. 262, 6 martie 1923, p. 12385.

C[onstantin] Artachino, Cl. I, M. Of. nr. 12, 15 aprilie 1909, p. 421.

Gheorghe M. Babic, Cl. II, M. Of. nr. 83, 12 aprilie 1925, p. 4153.

Em[ilian] Bardasare, Cl. I, M. Of. nr. 48, 31 mai 1909, p. 1921–22.

Octav Băncilă, Cl. I, M. Of. nr. 201, 4 decembrie 1914, p. 9179.

Emil V. Becker, Cl. II, M. Of. nr. 240, 31 octombrie 1925, p. 12171.

Pierre Bellet, Cl. I, M. Of. nr. 235, 31 ianuarie 1923, p. 11042–43.

C[onstantin] Brâncuși, Cl. I, M. Of. nr. 048, 31 mai 1909, p. 1921–22.

Iosif Busuioc, Cl. I, M. Of., Partea I, nr. 157, 17 iulie 1930, p. 5490.

Dumitru Cabadaef, Cl. I, M. Of., Partea I, nr. 157, 17 iulie 1930, p. 5490.

[Cecilia] Cuțescu-Stork, Cl. I, M. Of. nr. 201, 4 decembrie 1914, p. 9179.

Franz Duschek, [clasa ?] 1877⁶²

Ion Georgescu, Cl. II, M. Of. 51, nr. 226, 6 ianuarie 1883, p. 3490–91.

C. Gheorghiu, Cl. II, M. Of. nr. 048, 31 mai 1909, p. 1921–22.

Nicolae Grigorescu, Cl. II, 4 martie 1876⁶³; Cl. I, M. Of. nr. 46, 27 februarie 1879, p. 1235.

N[icolae] Grant, Cl. I, M. Of. nr. 48, 31 mai 1909, p. 1921–22.

Olga Greceanu, Cl. I, M. Of. nr. 262, 6 martie 1923, p. 12385.

N[icolae] Grimani, Cl. II, M. Of. nr. 159, 14 octombrie 1908, p. 6741; Cl. I, M. Of. nr. 115, 23 august 1913, p. 4587.

⁵⁷ *Anuarul ordinului Steaua României dela 21 maiu 1877 până la 31 decembre 1882*, anul VI, Tipografia Statului, București, 1883, p. 46.

⁵⁸ Brevetele ultimelor trei decorații se păstrează la Muzeul memorial Nicolae Grigorescu din Câmpina.

⁵⁹ Este vorba de gradul de Cavaler clasa I. Regulamentul nr. 51 promulgat prin Înaltul Decret Regal nr. 2684 din 19 iulie 1931, *Înființarea ordinului „Meritul Cultural”*, în *Monitorul Oficial al României*, Partea I, nr. 226, 28 septembrie 1931, p. 8334.

⁶⁰ Lista nu este exhaustivă. A fost respectată ortografia din *Monitorul Oficial*, cu completările autorului în paranteze drepte. Atunci când ambele clase sunt urmate de un singur *Monitor Oficial*, în decretul de conferire al medaliei clasa I este menționat și anul primirii clasei a II-a.

⁶¹ Jacques Wertheimer-Ghika, *op. cit.*, p. 184.

⁶² Adrian-Silvan Ionescu, *Penel și sabie. Artiști documentariști și corespondenți de front în Războiul de Independență 1877–1878*, 2002, p. 131.

⁶³ Tudor-Radu Tiron: *Onoare și memorie. Mențiuni referitoare la decorații în creația literară românească modernă*, în „In honorem Mircea Ciubotaru”, p. 414.

[Wladimir] C. Hegel, Cl. I, M. Of. nr. 48, 31 mai 1909, p. 1921–22.
 Sava Henția Cl. II, M. Of. nr. 46, 27 februarie 1879, p. 1235.
 [Vasile] Ionescu-Varo, Cl. II, M. Of., Partea I, nr. 054, 7 martie 1929, p. 1930.
 Eugenia Iordănescu, Cl. II, M. Of. nr. 140, 21 septembrie 1914, p. 6850.
 I[on] Jalea, Cl. I, M. Of. nr. 235, 31 ianuarie 1923, p. 11042–43.
 Mihail Cara [Kara], Cl. II., M. Of. nr. 248, 2 februarie 1922, p. 10751.
 Kimon Loghi, Cl. I, M. Of. nr. 048, 31 mai 1909, p. 1921–22.
 Șt[efan] Luchian, Cl. I, M. Of. nr. 048, 31 mai 1909, p. 1921–22.
 G[eorge] Mărculescu, Cl. I, M. Of. nr. 235, 31 ianuarie 1923, p. 11042–43.
 Alexandru Mihăilescu, Cl. I, M. Of. nr. 128, 11 iunie 1926, p. 8523.
 [George] Dumitrescu Mirea, Cl. II, M. Of. 51, nr. 226, 6 ianuarie 1883, p. 3490–91.
 D[imitrie] D. Mirea, Cl. II, M. Of. nr. 253, 12 februarie 1910, p. 9930.
 Arthur Mendel, Cl. II, M. Of. nr. 156, 20 iulie 1924, p. 8327.
 D. Noroce, Cl. I, M. Of. nr. 262, 6 martie 1923, p. 12385.
 Oscar Obedeianu, Cl. II, M. Of. nr. 98, 30 iulie 1906, p. 3920.
 D[imitrie] Paciurea, Cl. I, M. Of. nr. 253, 12 februarie 1910, p. 9930.
 C[onstantin] Pascali, Cl. II, M. Of. nr. 159, 14 octombrie 1908, p. 6741.
 D[umitru] Pavelescu-Dimo, Cl. I, M. Of. nr. 53, 11 iunie 1913, p. 2386–87.
 C. B. Penel, Cl. I, M. Of. nr. 234, 19 ianuarie 1914, p. 10692.
 Gheorghe Petrașcu, Cl. II, M. Of. nr. 12, 15 aprilie 1909, p. 421; Cl. I, M. Of. nr. 201, 4 decembrie 1914, p. 9179.
 Costin Petrescu, Cl. I, M. Of. nr. 12, 15 aprilie 1909, p. 421.
 Elena Popea, Cl. I, 1921⁶⁴.
 Gabriel Popescu, Cl. II, M. Of. nr. 12, 15 aprilie 1909, p. 421.
 Ștefan Popescu, Cl. I, M. Of. nr. 48, 31 mai 1909, p. 1921–22.
 G[heorghe] Popovici, Cl. I, M. Of. nr. 48, 31 mai 1909, p. 1921–22.
 C[amil] Resu [Ressu], Cl. I, M. Of. nr. 201, 4 decembrie 1914, p. 9179.
 [Alexandru Satmari] Satmary, Cl. II, 1909; Cl. I, M. Of. nr. 201, 4 decembrie 1914, p. 9179.
 D[imitrie] Serafim, Cl. I, M. Of. nr. 12, 15 aprilie 1909, p. 421.
 [Alexandru] Severin, Cl. I, M. Of. nr. 201, 4 decembrie 1914, p. 9179.
 Oscar Späthe, Cl. I, M. Of. nr. 12, 15 aprilie 1909, p. 421.
 C. D. Stachi [Stahi], Cl. II, M. Of. 49, nr. 126, 6 septembrie 1881, p. 3776–77.
 C[onstantin] Stăncescu, Cl. I: M. Of. 49, nr. 57, 13 iunie 1881, p. 1855.
 I. Steriade, [Jean Alexandru Steriadi] Cl. II, M. Of. nr. 12, 15 aprilie 1909, p. 421; Cl. I, M. Of. nr. 201, 4 decembrie 1914, p. 9179.
 Eustațiu Gr. Stoinescu, Cl. II, M. Of. nr. 195, 30 noiembrie 1913, p. 8659.
 Carol Storck, Cl. I, M. Of. nr. 48, 31 mai 1909, p. 1921–22.
 Ipolit Strâmbulescu, Cl. I, M. Of. nr. 12, 15 aprilie 1909, p. 421.
 Gheorghe Tattarescu, Cl. II, 8 aprilie 1876; Cl. I, ianuarie 1880⁶⁵.
 I. Thorma, Cl. II, M. Of. nr. 82, 13 aprilie 1926, p. 5317.
 M[ișu] Teișeanu, Cl. I, M. Of. nr. 235, 31 ianuarie 1923, p. 11042–43.
 I[on] Teodorescu-Sion, Cl. II, M. Of. nr. 82, 13 aprilie 1926, p. 5317.
 Nicolae Vermont, Cl. I, M. Of. nr. 12, 15 aprilie 1909, p. 421.
 A[rthur] Verona, Cl. I, M. Of. nr. 48, 31 mai 1909, p. 1921–22.
 Rafaelo Vignali, Cl. II., M. Of., nr. 248, 2 februarie 1922, p. 10751.
 George Julian Zolnay, Cl. I, 1900⁶⁶.

⁶⁴ Gabriel Badea-Păun, *op. cit.*, p. 207.

⁶⁵ Jacques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe M. Tattarescu. Un pictor român și veacul său*, ESPLA, 1959, p. 184.

⁶⁶ Ioana Vlasiu (coord.), *Dicționarul sculptorilor din România, secolele XIX–XX*, vol. II, lit. H–Z, Editura Academiei, București, 2012, p. 367.

GENERALUL GHEORGHE BĂGULESCU ȘI COLECȚIA SA DE ARTĂ EXTREM-ORIENTALĂ

de STELUȚA BOROGHINĂ

Abstract. General Gheorghe Bagulescu's art collection and his Sino-Japanese art collection. We will present the sinuous history of an important Far Eastern art collection, gathered in the Interwar Period by a less known art collector in today's Romania, yet acknowledged abroad: Gheorghe Bagulescu's art collection.

An erudite and an art lover, Gheorghe Bagulescu has combined the undisputed literary merits, the diplomatic career and the art collector-connoisseur vocation. The passion for the Far Eastern history, philosophy and art has been reflected, thanks to his literary talent, in the novel *Yamato Damashii*, as well as in the determination with which he has built his art collection, becoming one of the most important and respected Far Eastern art collector in the world.

The history of this art collection is intertwining with his personal history, marked by the tribulations of his military and diplomatic career. We are witnessing several unprecedented aspects: the Far Eastern art-collecting objects during his mission as a military attaché in Japan, bringing them into the country and displaying them at the Romanian Athenaeum between 1939–1940, the donation of his art collection to the Romanian state, the withdrawal of this donation, thus Romania losing the chance to have a museum dedicated to Far Eastern art.

After the war, the art collection accompanies General Bagulescu in his exile and subsequently becomes part of an international disputed inheritance. A large part is exhibited at the Menton Museum, another part is found in the Far Eastern Art Gallery at the National Museum of Art of Romania, some of the objects had been exhibited at the British Museum, and others had been spread out in private art collection.

This work is a plea to restore in the contemporary conscience, the memory of a refined Romanian connoisseur of the Sino-Japanese art and of his unique art collection in Romania. As with the future opening of the Far Eastern Art Gallery at the National Museum of Art of Romania, we are hoping to see an exhibition that would bear the name of Bagulescu, the art collector.

Keywords: General Gheorghe Bagulescu, connoisseur, art collection, Far-Eastern art, museum.

Preambul

În Occident, japonismul – preferința pentru obiectele de artă japoneze, precum și influența artei extrem-orientale asupra celei occidentale – a survenit la sfârșitul secolului al XIX-lea, reflectând atracția către exotism. Putem considera japonismul, promovat în cadrul Expozițiilor Universale, ca un prim curent cu tendințe de „mondializare”, cuprinzând Europa, America și Asia.

În România, atracția către exotism nu a avut aceeași dimensiune. Ceea ce a ajuns în cultura și societatea românească a avut semnificația unui fenomen mimetic, manifestat mai ales prin cazuri particulare, însă de asemenea valoare încât putem defini o istorie, precum în cazul colecționismului obiectelor de artă extrem-orientală. Modelul urmat în țara noastră a fost cel occidental, în special cel de sorginte franceză, dată fiind prezența masivă a boierimii române la studii în Franța, aceasta asigurând, pe lângă o educație de tip francez, și un contact nemediat cu fenomenele artistice ale momentului.

În scurta istorie a colecționismului românesc, cel de artă extrem-orientală joacă un rol neașteptat de important. Gustul pentru japonism, deși nu a ajuns o modă în societatea românească, s-a manifestat în cazul unor colecționari împătimiți, ceea ce a făcut ca apariția colecțiilor de acest fel să fie aproape sincronă cu apariția marilor colecții românești de artă. Cele câteva colecții importante de artă asiatică de la noi: ale regelui Carol I (1839–1914), profesorului Ion Cantacuzino (1863–1934), profesorului George Oprescu (1881–1969), generalului Gheorghe Băgulescu (1890–1963), pot fi considerate excepții, ele nedefinind un fenomen amplu precum cel al constituirii colecțiilor similare occidentale.

În cazul lui Gheorghe Băgulescu (care a locuit o vreme îndelungată în Japonia și în China), putem vorbi despre cea mai importantă colecție de acest gen din România. Soarta acesteia a fost strâns legată de peregrinările lui, suferind vicisitudinile istoriei, dimpreună cu creatorul său. Colecția de artă extrem-orientală a generalului Băgulescu merită o atenție deosebită. Acesta poate sta alături de cei mai rafinați *connaisseurs* ai timpului său: bogat, cult, însușindu-și temeinic cultura japoneză, făcând parte din acei diplomați-colecționari, recunoscuți la nivel european.

Gheorghe Băgulescu: militar, diplomat, scriitor și colecționar

Gheorghe Băgulescu s-a născut la 1 noiembrie 1890, în Flămânda, județul Teleorman. În anul 1907 a absolvit ca șef de promoție Liceul Nicolae Bălcescu din Bârlad, apoi Școala Militară de Ofițeri de Infanterie, urmând un stagiu la Școală Regională de Schi și Alpinism din Briançon, Grenoble, și cursul de informații la Școală Superioară de Război, din Franța.

A intrat în armata română în 1912, deținând, de-a lungul carierei militare, diferite funcții de comandă. În 1913 a fost mobilizat și a participat la Războaiele Balcanice și, în 1916, la Primul Război Mondial. A luat parte la bătăliile de la Oituz, Mărăști, Mărășești, Nămolosa, Galați. A fost răsplătit cu Ordinul „Mihai Viteazul”, Clasa a-III-a. Ulterior, tot pentru fapte de vitejie, a primit Ordinul „Steaua României cu Spade”, Ordinul „Coroana României”, Ordinul „Sfântul Vladimir”, Clasa IV cu Spade și Medalia „Avântul Țării”.

În anul 1924, a fost judecat în urma publicării unui text în care a atacat Tratatul de Pace de la Bufta din 1918, semnat la încheierea Primului Război Mondial. Așa cum reiese și din ziarele vremii¹, a avut loc o mișcare de solidarizare a opiniei publice la care s-au alăturat și cavalerii Ordinului „Mihai Viteazul”. În final, Băgulescu a fost achitat.

În 1926, la București, s-a căsătorit cu Elena Dimitriu (de cetățenie franceză). Din această căsătorie a rezultat o fiică, Elena Georgiana, născută la 7 decembrie 1926, naș fiind Octavian Goga.

Pictorul Horațiu Dimitriu (rudă apropiată din partea soției), care urmărea lecții de pictură cu Dimitrie Cabadaief și Gheorghe Baba (tatăl lui Corneliu Baba) și se perfecționase la München și Paris, în special în arta gravurii, l-a instruit pe tânărul colecționar în domeniul gravurii, stampelor și picturii². Influențat de voga japonismului parizian, Băgulescu s-a simțit atras de misterul și de frumusețea artei asiatice. Mutat fiind cu serviciul la Marele Cartier General aflat în București, a început să colecționeze și obiecte de artă extrem-orientală. Încă din tinerețe fusese atras de arta populară românească: aflat pe front, colecționa costume, ceramică, icoane vechi românești, ulterior covoare, mai ales din cele realizate în Oltenia (scoarte)³.

Erudit, literat, frecventa cercurile intelectualilor și aristocraților vremii. La Peleş, a vizitat colecția de artă extrem-orientală a familiei regale realizată, în majoritate, de regele Carol I, colecție care cuprindea stampe, obiecte sculptate în jad, coral, fildeș și bronz, vase de porțelan de mare frumusețe create în secolele XVII–XIX. Această ocazie i-a amplificat pasiunea față de arta veche japoneză, chineză, tibetană și indiană.

Cu o cultură deosebită, colonelul Gheorghe Băgulescu era recunoscut ca unul dintre cei mai instruiți militari, cunoscător a mai multor limbi de circulație internațională (vorbea curent franceză, italiană, engleză și germană). Apreciat în înalta societate militară și politică, era invitat și la recepțiile organizate de regele Carol al II-lea. Toate acestea au determinat numirea sa ca atașat militar la Tokyo, în anul 1934. Alegerea s-a dovedit judicioasă, nu numai pe plan politic, Băgulescu propagând cultura și arta românească, atât în Japonia, cât și în lumea întreagă, prin activitatea sa și prin multele emisiuni transmise de Radio Tokyo, prezentate de diplomatul român în limbile japoneză, engleză și franceză.

În cadrul Asociației Chuo Gishi Kwai, care număra în rândurile ei cele mai reprezentative personalități ale Japoniei, a ținut numeroase conferințe: „Spiritul românesc în poezia și cântecele populare”, „Orașele României” și „România pitorească”. A scris și numeroase articole în presa niponă, traducând, atât cântece și

¹ *Gazeta Bucureștilor*, 11/24 septembrie 1918; *Mișcarea*, 7 septembrie, 1918; *L'Indépendance Roumaine*, 6 Septembre, 1918.

² Vasile Parizescu, *Viața ca o pasiune*, București, 2008, p. 151–166.

³ Aceste date provin din surse directe, urmare a discuțiilor autoarei cu Monica Alice Negrescu (nepoată și moștenitoare directă a lui Gheorghe Băgulescu), în perioada 2013–2014.

poeme populare românești, cât și opere eminesciene⁴. De altfel, talentul său literar s-a manifestat și anterior, până să ajungă atașat militar, naval și aeronautic al României la Tokyo, ca autor al unor volume legate de experiența de război, de pe front⁵.

Contele Matsudaira, președintele Asociației Eiraku, reprezentant în Casa Nobililor, îi scria la 25 iunie 1936, printre altele: „Grație dumneavoastră noi am fost fericiți și am avut norocul să cunoaștem pentru prima oară situația țării dumneavoastră și deci puși în măsură de a mări relațiile amicale dintre țările noastre. Mărturisim că pentru întâia oară am auzit vorbindu-se de România”⁶.

În Japonia, Gheorghe Băgulescu a început scrierea romanului *Yamato Damashii*⁷ („Suflet japonez”), inspirat din legenda celor patruzeci și șapte de ronini din Aku. Planul acestei trilogii a fost conceput la sfârșitul anului 1935 și expus, în același an, la Asociația Chuo Gishi Kwai, Tokyo. În anul 1938, colonelul Băgulescu a fost singurul străin primit ca membru al acestei înalte instituții care grupa elita sufletului japonez. Pentru întreaga sa activitate literară a fost distins cu Marele premiu pentru literatură (*Grand Prix de Littérature*) iar pentru trilogia *Yamato Damashii*, a fost decorat cu Legiunea de onoare, devenind Membru al Academiei de Litere și Arte (Académie des Lettres et des Arts) din Paris⁸.

Dovadă a pasiunii sale pentru civilizația extrem-orientală stau următoarele studii: *Artă japoneză și Artă chineză*, (ilustrate cu obiecte de artă din colecția autorului); *Schițe japoneze și Istoria Japoniei*, (ilustrate cu gravuri din epocile respective); *Extremul Orient (China și Japonia). Situația politică, economică și militară, după observațiuni și note personale*.

Fiind nevoit, prin natura funcției sale, să se deplaseze în multe regiuni ale Japoniei, în Coreea sau în China, Băgulescu se documentează continuu despre viața oamenilor din Orientul Îndepărtat, despre filosofia și credința lor, despre istoria milenară, și, mai ales, despre arta realizată de creatorii, de cele mai multe ori, necunoscuți. Își angajează profesori pentru însușirea limbii japoneze, colindă vechile temple dar și magazinele în care se vindeau diverse obiecte de artă.

Descoperă pictura japoneză, coreeană și chineză, gravura pe rulouri de lemn (stampa), porțelanul și ceramica, armele albe și de foc, discretele paravane pictate uluitor de sintetic, dar și pe acelea cu intarsii de sidef, fildeș, jad sau magmă vulcanică, cu un acord cromatic desăvârșit și cu un desen având o temă legată de utilitatea lor (de ceea ce trebuia să „ascundă” în spatele lor), statuetele și vasele de porțelan, de bronz, din argilă și cărămidă arsă, sticlele și jadul sau coralul, pietrele prețioase și combinarea lor pe diferite piese, apoi mobilierul, fildeșurile și vestimentația bogat brodată pe mătase.

Gheorghe Băgulescu este unul dintre puținii colecționari la nivel european, interesat nu doar de frumusețea și raritatea operei de artă, ci și de originalitatea și autenticitatea ei. Ajunge, destul de repede, el însuși expert, mai ales în pictura japoneză. Cu timpul, devine un recunoscut colecționar, apreciat pentru cunoștințele lui în domeniul civilizației extrem-orientale, așa cum este oglindit și în ziarele vremii⁹.

Meritele sale îi sunt recunoscute și la nivel înalt. Din comunicatul oficial al Casei Imperiale transmis la radio, prin Agenția de Presă Domei, aflăm că: „Majestatea Sa Împăratul Japoniei a binevoit să decerneze sâmbătă, 14 ianuarie (1939), ordinul Tezaurul Sacru, clasa a III-a, Colonelului Gh. Băgulescu, Atașatul Militar, Naval și Aeronautic al României în Japonia, ca recunoștință pentru serviciile eminente pe care colonelul le-a adus relațiilor amicale dintre România și Japonia. Colonelul Băgulescu este un cunoscător adânc al spiritului japonez și un distins cercetător al culturii și artei japoneze”¹⁰.

⁴ Vasile Parizescu, *op. cit.*, p. 153–154.

⁵ Locotenent G. Băgulescu, *Rânduri de la Frontieră*, Tipografia Georgescu, Craiova, Str. Știrbei-Vodă nr. 35; *Zile de Energie. Impresii și povestiri de pe front 1916–1917*, Institutul de arte grafice C. Sfetea, București, 1919; *Zile Triste*, (cu prefața autorului, Capitanul G. Băgulescu și cu o scrisoare de Nicolae Iorga), Editura Tipografiei „Lupta”, N. Stroilă, Calea Victoriei 113, 1919; *Antiquitas rediviva* (roman istoric), Craiova, 1926 (cu o recenzie semnată de Nae Ionescu în același an).

⁶ Vasile Parizescu, *op. cit.*, p. 151–154.

⁷ Romanul, alcătuit din trei volume: *Shoguni*, *Daimyo*, *Samurai* (vol. I), *Nedreptate, credință, răzbunare* (vol. II), *Două sute de ani mai târziu* (vol. III); a apărut inițial în limba franceză și engleză, tradus în limba română în 1939 și, în limba japoneză, în 1943.

⁸ <http://www.portail-menton.com/menton-palais-carnoles.php> (accesat în aprilie-mai 2015).

⁹ *Un muzeu de artă extrem-orientală la București* în *Universul*, 23 apr. 1939; Gr. L. Trancu-Iași, *Colonelul Băgulescu* în *Universul*, 20 dec. 1939, p. 1–2; *De la expoziția de artă chino-japoneză* în *Universul*, 16 febr. 1940; *Donațiunea d-lui general G. Băgulescu* în *Universul*, 17 mart. 1941; V.B., *Artistice-Culturale/Expoziția de artă chino-japoneză* în *Universul*, 9 decembrie 1939, p. 9; *Arta chino-japoneză. Conferința d-lui colonel Gh. Băgulescu* în *Universul*, 20 ian. 1940.

¹⁰ Vasile Parizescu, *op. cit.*, p. 158.

Alcătuirea colecției. Expoziția de artă sino-japoneză deschisă în anul 1939 la Ateneul Român

În 1939, încheierea misiunii în Japonia îi pune numeroase probleme privind transportul mării sale colecții spre țară: conservarea, împachetarea, așezarea în lăzile special comandate, formalitățile pentru scoaterea bunurilor, mai cu seamă că numărul acestora se ridica la câteva mii de obiecte. Spirit militar, a făcut inventarele fiecărei lăzi, numerotate de la 1 la 238, mare parte dintre ele având dimensiuni generoase, de 2×2×2 metri. De asemenea, a întocmit și un document cuprinzând piesele care ar face obiectul organizării unei expoziții. O muncă laborioasă, având în vedere că, la plecarea din Tokyo, întreaga colecție cântărea peste 10 tone¹¹.

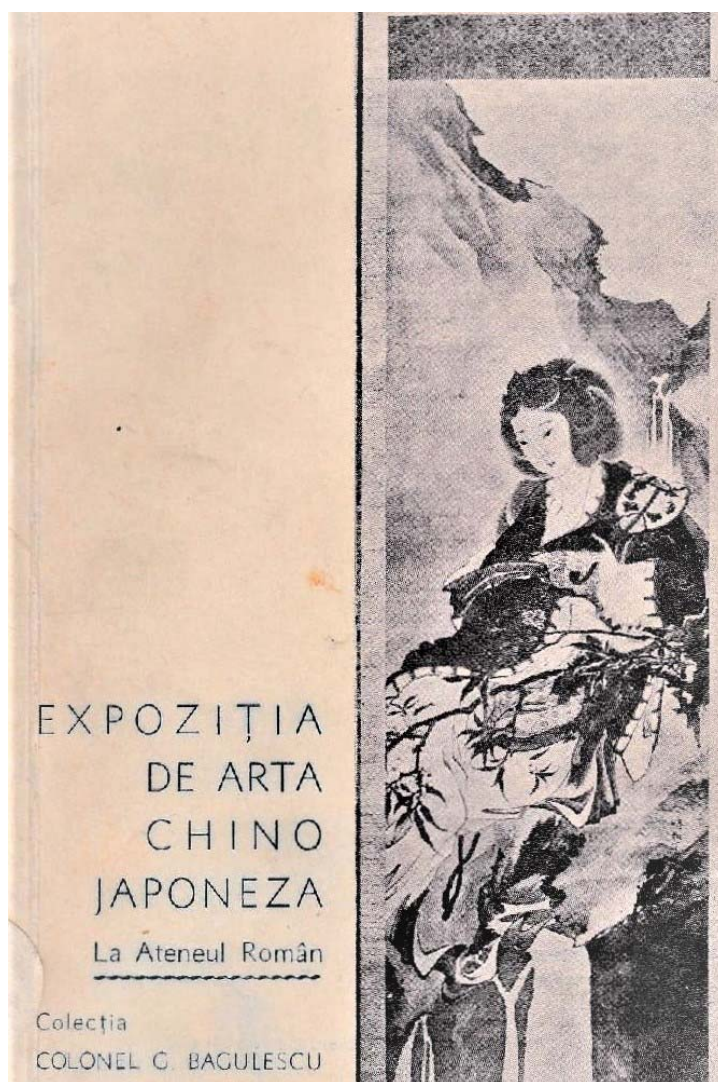


Fig. 1. Coperta catalogului *Expoziția de artă chino-japoneză de la Ateneul Român*, Colecția Colonel G. Băgulescu, care a avut loc la București, decembrie 1939 – iunie 1940

Imediat după sosirea în țară, Gheorghe Băgulescu l-a informat pe regele Carol al II-lea despre situația politică internațională, poziția Japoniei și intențiile Axei. Cu acest prilej, și-a exprimat dorința de a organiza o expoziție la Ateneul Român și un muzeu de artă extrem-orientală pe Insula Trandafirilor din Parcul Herăstrău, fiind conștient că expunerea colecției necesita o amenajare specială. Operele pe care le deținea ar fi fost donate statului, îmbogățindu-i astfel patrimoniul cultural și artistic. Condiția era construirea muzeului din Parcul Herăstrău. De asemenea, colonelul Băgulescu a alocat suma de 900 milioane lei ca avans pentru

¹¹ Detalii menționate de Băgulescu în textul introductiv al Catalogului *Expoziția de artă chino-japoneză de la Ateneul Român*, Colecția Colonel G. Băgulescu, Atelierele „Universul”, București, 1939.

ridicarea clădirii viitorului muzeu¹². Cu acest prilej, Băgulescu i-a dăruit regelui câteva picturi chinezești și japoneze, bronzuri vechi, piese de jad și de fildeș. Aceste obiecte de artă au fost luate de rege în exil, fiind păstrate de Elena Lupescu, până la moartea sa. Conform inventarelor moștenirii regelui Carol de la Vila Mar y Sol din Estoril (Portugalia) din 1953, și a celor de la moartea Elenei Lupescu din 1978, regăsim un număr de obiecte de artă, semnificative ca valoare, semn că acestea nu au fost înstrăinate¹³. Obiectele se află actualmente în patrimoniul Muzeului Național de Artă al României. Printre acestea regăsim: 20 obiecte mai importante din piatră semiprețioasă și fildeș reprezentând flori sau animale, artă japoneză, stampe, statuete de jad de mici dimensiuni, o masă de jad și 4 covoare de perete chinezești¹⁴.

În noiembrie 1939 a avut loc deschiderea Expoziției de Artă Chino-Japoneză, „Colecția Colonel Gheorghe Băgulescu”, sub auspicii înalte și în prezența unor mari personalități politice și culturale, la Ateneul Român, în Rotonda Centrală și în Rotonda Circulară de la subsol. Expoziția a fost deschisă până în iunie 1940.

În catalogul expoziției, Gheorghe Băgulescu scria: „În adunarea obiectelor de artă chino-japoneză am fost călăuzit de următoarele:

1. Gândul că și românii mei, care nu au putut vizita China și Japonia, să-și facă o idee mai justă asupra manifestațiilor sufletești, culturale și artistice ale acestor două națiuni, cu civilizație multimilenară, națiuni ce însumează peste un sfert din populația globului.

2. Gândul de a pune la îndemână tineretului nostru studios un material artistic, prin înființarea unui muzeu de artă chino-japoneză, muzeu pe care-l vom dăruii țării, fără nicio pretenție. Am adunat această colecție fără sprijinul nimănui din țară sau străinătate, fiindcă țara în ultimul deceniu a fost ocupată cu chestiuni vitale, iar ajutorul străin nu-l puteam primi, fiindcă nu-mi da voie demnitatea.

3. M-am străduit, să colecționez, fără să cer ajutorul cuiva, obiectele de artă extrem-orientală, în dorința de a fonda în România un muzeu, pe care să-l dăruiesc țării. Și-i încredințez pe cititori că va fi unul dintre cele mai de seamă muzee din lume”¹⁵.

Colecționarul Băgulescu îi avertiza pe vizitatorii expoziției de la Ateneul Român că nu vor putea vedea de la bun început chiar tot ce adunase de-a lungul timpului. Găsise însă rezolvarea acestui neajuns: înlocuirea, din timp în timp, a pieselor din expoziție cu altele din impresionanta sa colecție. Impresionantă era, atât prin multitudinea și varietatea obiectelor cât și prin vastul arc de timp pe care îl acopereau.

Având în vedere numărul foarte mare al obiectelor de colecție, în expoziție nu a putut fi expusă decât o mică parte din obiecte (în fapt, doar o șesime). Ca urmare, după cum se menționează la sfârșitul catalogului, au fost expuse doar 261 de „numere” de pictură din 726 câte erau în colecție (cum spunea colecționarul, un „număr” cuprindea adesea mai multe picturi, ajungând până la 24 de bucăți cazul picturilor de Motonobu-kanō, la care un număr cuprinde 24 de kakemono-uri cu peisaje, plante și păsări sau al unui Chiknuden, cu 12 peisaje); 2 paravane mari, din 12; 9 paravane mici, din 18; 178 de gravuri, din 2.017; peste 46 de sculpturi în lemn, bronz, porțelan, fildeș, granit, din 114; 74 de vase, farfurii, cupe, din circa 250, realizate în bronz, argilă, porțelan, argint, aur; peste 90 de alte obiecte (lanterne, brule-parfum, paftale, dragoni, clopote budiste, cai din argilă, lemn sau fildeș, capete de zei din argilă, fildeș, piatră sau argint, măști și diademe, sfeșnice și cutii de jad, argint și aur; netsuche-uri, oglinzi din bronz și argint). Colecția cuprindea bunuri a căror vechime era impresionantă, începând cu obiecte datând cu câteva milenii dinaintea erei noastre până la piese de secol XIX, picturi și obiecte realizate de cei mai mari artiști chinezi și japonezi, precum și piese tibetane de valoare deosebită. Se aflau piese din vremea dinastiilor chineze Shang, Chow, Han, Tang, Sung, Yuanar, Ming, K'ang Hsi sau din epocile japoneze Suiko, Tenchi, Nara, Kamakura, Muromachi, Toyotomi, Tokugawa, Meigi, Taishō și Showa.

Din înșiruirea titlurilor câtorva dintre obiectele expuse putem deduce cât de variată era gama tematică a acestora: *Chinezoaice în grădina, Cocori, Cortegiul zeiței, Scenă celestă, Filozof chinez în pădurea de bambu, Cascadă, Tigru și bambu, Samuraiul și iubita, Cireș în floare și pasăre, Japonez sub cireșul înflorit, Cei șapte filozofi, Barcă în apus de soare, Templu, Marea interioară, Doi cormorani în zbor, Stânjeniei, Bufniță, Două gheșe cânta la shamise, Muntele Fuji, Înger budhist, Curtizana, Japoneză privește cu tristețe*

¹² Informații furnizate autoarei de Monica Alice Negrescu și de Vasile Parizescu, bun amic al Elenei Dimitriu, în perioada 2013–2014. (A se vedea și nota 3).

¹³ Diana Mandache, *Moștenirea Elenei Lupescu și statul comunist*, București, 2017, p. 162–168.

¹⁴ Arhiva M.A.E., Succesiunea Elena Lupescu, Proces verbal încheiat 10 iunie 1988. *apud.* Diana Mandache, *op. cit.*, p. 167–168.

¹⁵ Catalog: *Expoziția de artă chino-japoneză de la Ateneul Român, Colecția Colonel G. Băgulescu, Atelierele „Universul”*, București, 1939, p. 44–45.

îngălbenitul frunzelor. Repertoriul obiectelor decorative era amplu: bronzuri, sculpturi, ceramică, lacuri cuprinzând statuete de zeități, oglinzi de bronz, vase din porțelan și jad, figurine de animale, sculpturi lăcuite și delicate netsuke din fildeș. Enumerăm câteva piese semnificative, preluate din catalogul expoziției: *Vas de bronz cu dragon*, *Pagodă din bronz*, *Budha cu coroana de fildeș*, *Vas mic irizat din porțelan*, *Vas verde cu chinezoaice în costum roșu*, *Zeița Kwannon în porțelan*, *Dragon roșu*, *Vas cu lilies*, *Licorn păzind intrarea templelor*, *Zeu siamez*, *Farfurie din porțelan Imari*, *Vas Arita din alabastru*, *Vas cu emblemă shogunilor Tokugawa*, *Vas cu peisagii chineze*, *Cutiună în lac de aur*, *Sabie cu teacă roșie*, netsuke: *Japoneză în dansul leului*, *Japoneză la preumblare*. Și în cazul acestor piese ale colecției, deși foarte condensate, notațiile din catalog aduc adesea lămuriri utile¹⁶.

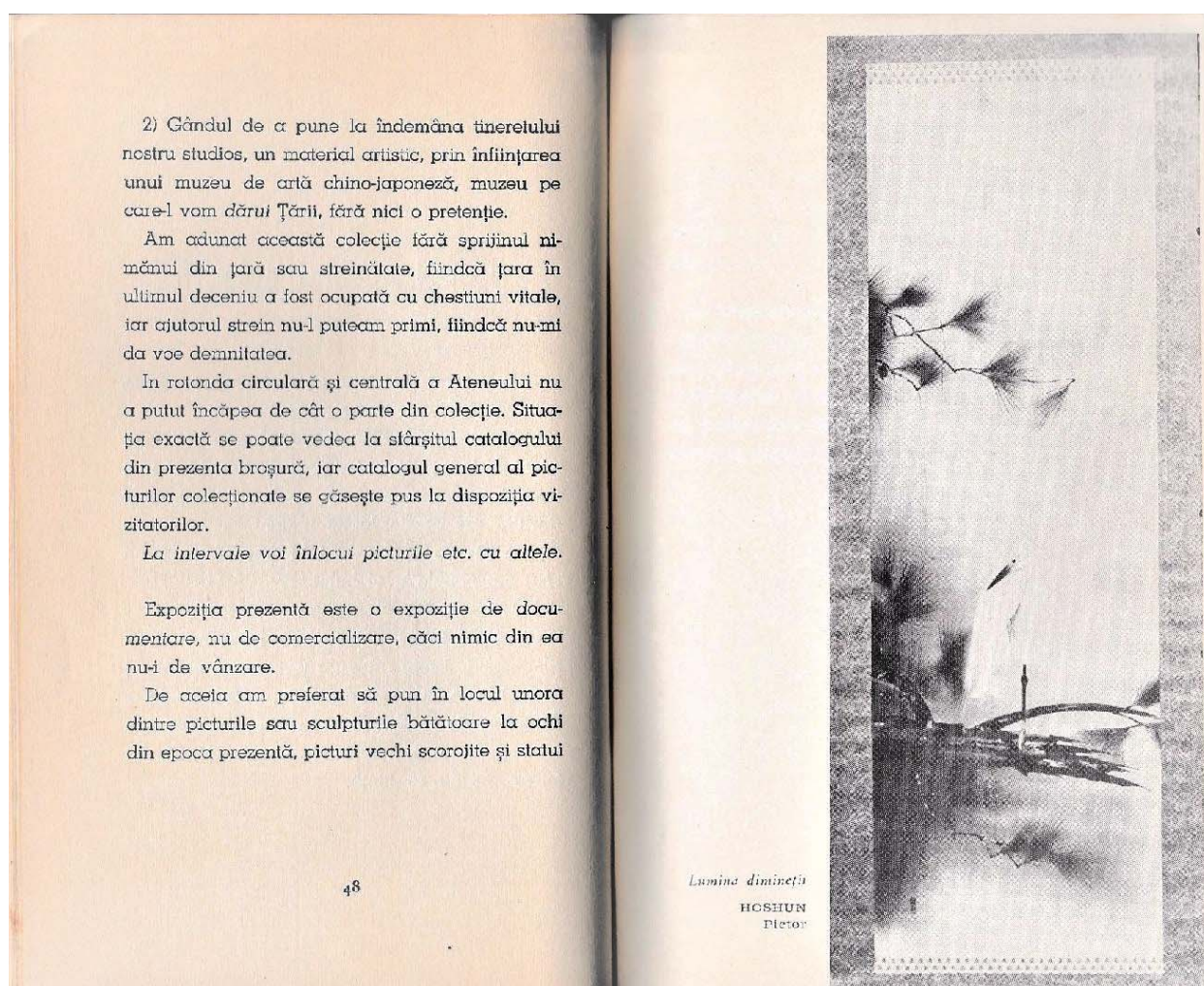


Fig. 2. Pagini din catalogul *Expoziția de artă chino-japoneză de la Ateneul Român, Colecția Colonel G. Băgulescu*, cu o parte din prezentarea autorului și cu ilustrația lucrării pictorului Hoshun, *Lumina dimineții*, pictură expusă în rotonda mare a Ateneului, apărut în catalog la secțiunea de pictură chineză, exponat nr. 163.

Citind comentariile entuziaste ale colecționarului asupra picturilor incluse în expoziție, privitorul putea afla o serie de date exacte, precum perioada în care a trăit un autor sau altul și școala căreia îi aparținea. Putea afla de pildă, că artistul japonez Hanabusa Ichiō (1652–1724) era „înființator de școală”, că Sakai Hōitsu (1761–1828) este „marele pictor al florilor”, sau că Ogata Kōrin (1658–1716) era definit ca „mare pictor decorator”, iar Tanomura Chikuden (1777–1835) era considerat „un mare peisagist”. Despre Shiba Kōkan (1747–1818) se preciza că este „primul japonez care a început să picteze în gen european”, iar lui Takahashi Shōtei (1871–1945), pictor japonez activ în perioada interbelică, i se asocia sintagma „pictorul păsărilor”.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11–19.

Fig. 3. Yamakawa Shuho, *Aki (Toamna)*, pictură expusă în rotonda centrală a Ateneului, apărut în catalog la secțiunea Pictură chineză și japoneză, exponat nr. 47.



De asemenea ca autor al catalogului ce a însoțit expoziția, colecționarul Băgulescu împărtășea convingerea că „nu se poate face judecarea unei arte, urmări progresele, stabili gradul de originalitate și influențele dacă diferitele ei manifestațiuni nu sunt situate în timp”. Meritorie, chiar dacă nu fără reproș (din punctul de vedere al cunoștințelor actuale) era și încercarea colonelului Băgulescu de a puncta evoluția în timp a picturii, sculpturii, arhitecturii și a artelor decorative din cele două țări, de a reliefa dominantele fiecărei epoci, de a atrage atenția asupra anumitor teme de inspirație sau de a-i menționa pe cei mai dăruți artiști. Colecționarul era încredințat că: „Numai arta străbate milenii, ducând renumele nației în mijlocul căreia s-a născut. Un vas de bronz sau de argilă fragilă, acoperit de pulberea primului secol, apare concret în față noastră după 3–4 milenii și vorbește o limbă pe care o înțelege toată lumea”¹⁷.

Un element de noutate pentru vremea respectivă în colecționismul românesc și european, este faptul că Gheorghe Băgulescu a avut exponatele însoțite de certificate de autenticitate, eliberate de către experții din

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

Japonia. Cât de corect fuseseră întocmite acestea, este evident, o altă problemă, ce nu-i poate umbri în niciun fel buna-credință.

Presa a publicat numeroase articole elogioase la adresa expoziției, al entuziasmului și al patriotismului colecționarului care cheltuisese o avere imensă pentru adunarea unui asemenea patrimoniu artistic (deținut de o persoană fizică) inexistent, la acea oră, în nicio țară din lume. Expoziția, deschisă timp de 6 luni (10 decembrie 1939–10 iunie 1940) a constituit o revelație pentru amatorii de artă și, cum era de așteptat pentru un astfel de eveniment, a fost amplu comentată de întreaga presă a vremii¹⁸.

Încurajat de interesul stârnit de colecția sa în rândurile opiniei publice și printre colecționarii de artă, colonelul Gheorghe Băgulescu a dorit să înfăptuiască un act cultural și patriotic de care să-și lege numele. În consecință, a intenționat să construiască, în București, o clădire-muzeu, sinteză a arhitecturi extrem-orientale, unde să-și adăpostească colecția pe care să o prezinte, în permanență, marelui public. Nu a putut să-și realizeze imediat dorința, dată fiind situația politică internațională.

În septembrie 1940, când a devenit general, planul lui părea pe cale să se concretizeze. La 12 martie 1941, secretarul general al Asociației de Amiciție Japonezo-Română făcea cunoscut în presă că Gheorghe Băgulescu „a donat prin act autentic întreaga d-sale colecție de artă extrem-orientală și de picturi românești (nespecificate) care cuprindea 726 de picturi, sculpturi în bronz, piatră, marmură din era precreștină, ceramici, porțelanuri, lacuri aurite, monede din primele timpuri în aur, argint și bronz, 12 paravane japoneze de mari dimensiuni, 18 de paravane de dimensiuni mijlocii, 2.017 de gravuri originale”¹⁹. Tot din ziarele vremii aflăm că donația s-a făcut sub rezerva că „viitorul muzeu să fie construit în timp de doi ani de la semnarea actului de donație” și că „s-a aprobat un spațiu pentru muzeu pe Insula Tradafirilor”²⁰. Terenul a fost solicitat de Asociația pentru Amiciția Japonezo-Română, iar proiectul muzeului, realizat de arhitectul State Baloșin, reprezentând o pagodă, a fost aprobat de cei în drept. În arhiva Primăriei Municipiului București, cercetătoarea Oana Marinache a descoperit planurile unui alt proiect pentru acest muzeu (de mai mici dimensiuni, adaptat cerințelor gustului european), aparținând arhitectului Christofi Cerchez (1872–1955). În final, a fost ales proiectul asemănător unei pagode, mult mai aproape de stilul nipon²¹.

Deși încheiase actele de donație, în ciuda tuturor promisiunilor că, în doi ani (1940–1941) se va construi muzeul pe Insula Trandafirilor, Băgulescu a constatat că ceea ce i se promisese nu se înfăptuise. Astfel, statul pierdea donația, deoarece termenul de realizare a muzeului era de doi ani, care între timp trecuseră.

Ratarea șansei de a avea un muzeu de artă extrem-orientală la București

Terminarea misiunii vechiului ambasador la Tokyo, impunea numirea unuia nou. În aceste condiții, între anii 1941–1943, Gheorghe Băgulescu a fost numit ministru plenipotențiar și ambasador al României în Japonia, China și Manciuko²². Pentru a străbate drumul de peste 12.000 km. a fost nevoie de trei vagoane de tren care să cuprindă întreaga sa colecție²³. Faptul că a ajuns la destinație fără pierderi se datorează spiritului organizatoric, putând fi considerat deopotrivă, un conservator și un curator al propriei colecții (*avant la lettre*). În China, Băgulescu a adunat alte sute și mii de exponate valoroase.

Familiarizat cu mentalitatea și cultura japoneză și cu înaltele personalități ale acestei țări, generalul Băgulescu își continuă, pe lângă atribuțiile de ministru, atât activitatea de promovare a României cât și cea de colecționare a bunurilor de artă. Deschide, în 1941, la Tokyo, o expoziție cu lucrări de artă românească²⁴.

¹⁸ *Ilustrațiunea română*, 3 mai 1939; *Curentul*, 10 și 19 noiembrie 1939; *Universul*, 20 noiembrie, 14 și 23 decembrie 1939; *Progresul*, 1, 15 decembrie 1939 și 1 și 15 ianuarie 1940.

¹⁹ *Evenimentul zilei*, 13 decembrie 1939; *România*, 14 decembrie 1939 și 14 și 19 iunie 1940; *Curentul*, 15 decembrie 1939; *Curentul magazin*, 17 decembrie 1939; *Acțiunea*, 12 noiembrie 1940; *Curentul*, 12 martie 1941.

²⁰ *Curentul*, 8 aprilie 1941; Macheta Muzeului de artă chino-japoneză este reproducă în *Observatorul poporului*, din 20 octombrie 1940.

²¹ Oana Marinache, *Un vechiu arhitect din București*, București, 2012, p. 156–157.

²² Stat marionetă pe teritoriul Manciuriei, înființat în 1932 în urmă cuceririlor japoneze în China și abolit în 1945.

²³ Vasile Parizescu, *op.cit.*, p. 160–161.

²⁴ *Ibid.*, p. 153–154.

În anul următor Băgulescu publică *The New Religion*²⁵ („Noua religie”) în care își manifestă atitudinea pacifistă, contrară conducerii imperiale japoneze²⁶. Aceasta ia atitudine împotriva diplomatului român, marginalizându-l. Gheorghe Băgulescu părăsește Japonia (cu ajutorul armatei americane) instalându-se, în 1943, la Pekin. În același an, în urma poziției sale antinaziste pe care și-a exprimat-o public, a fost victima unui atentat nereușit, pregătit de Gestapo, la ordinul lui Adolf Hitler²⁷.

Terminarea războiului îl găsește la Pekin, însă în imposibilitatea de a părăsi orașul. Informat asupra întâmplărilor petrecute în țară, Gheorghe Băgulescu hotărăște să se expatrieze, mai ales după ce noua conducere comunistă, instalată în anul 1946, stabilește mari sancțiuni împotriva transfugilor și a foștilor demnitari aflați la posturi în străinătate, pedepsiți pentru trădare cu închisoare pe viață și confiscarea averilor. Odată cu venirea americanilor, prin intervenții ale diplomaților elvețieni, reușește să se îmbarce pe un vapor către Statele Unite, luându-și cu sine și colecția.

În final se stabilește în Franța, unde își aduce și impresionantul tezaur și unde mareșalul de Gaulle îi oferă azil politic²⁸. Departate de țară, intră în contact cu alți români aflați în exil, cu foști diplomați, încercând, prin organizațiile create în afara țării, să-și continue acțiunea împotriva regimului instaurat în România. Vinde, din când în când, câte un valoros obiect de artă, prin casele mari de licitații de la Londra, Geneva sau Paris²⁹.

Cunoscând situația din țară, se hotărăște să își doneze colecția, în integralitatea sa, orașului Menton, cu condiția expunerii sale permanente într-un muzeu. În acest scop, a discutat cu oficialitățile din Menton și din Nisa, pentru a-i asigura un loc în care să se constituie această colecție care să dăinuie și care să îi poarte numele. În perioada exilului francez, generalul Băgulescu a locuit la Nisa unde a posedat două imobile (Villa Blanche, pe Promenade des Anglais no. 165 și Winter Palace, pe Bd. de Cimiez no. 82). La această ultimă adresă unde colonelul a locuit efectiv, se afla și colecția sa de artă. Din păcate, nu au fost găsite imagini cu această colecție în niciunul din domiciliile sale.

Încă necunoscut până acum în istoriografia noastră, este faptul că generalul Băgulescu a dat în judecată guvernul Japoniei pentru încălcarea drepturilor sale, imunitatea diplomatică și blocarea conturilor bancare³⁰. Acesta a constituit un important precedent în jurisprudența internațională, la momentul decesului său, aflându-se încă în proces cu statul japonez.

În testamentul său (oficializat la 1 iulie 1960) se prevedea, printre altele, ca „întreaga sa colecție de artă română, chineză, și japoneză să rămână orașului Menton pentru a fonda un muzeu de artă la Menton, de preferință în Palatul Carnoles sau La Louvre Menton sau în alt loc pe Coasta de Azur”³¹. Aflase deja despre suferința incurabilă a ficei sale, decesul acesteia survenind în anul 1961, în România.

În 26 noiembrie 1963, la Nisa, generalul Gheorghe Băgulescu trece în neființă, funeraliile sale fiind menționate în presa locală. Conform legii franceze, nu se putea aplica prevederea de donație înscrisă în testament, deoarece colecționarul nu era cetățean francez (ca și în cazul lui Brâncuși).

Oficialitățile din Menton au întârziat aplicarea prevederilor testamentare³² ajungând, în final, la începutul anilor 1970, la concluzia că trebuie să informeze Ambasada României de la Paris despre existența colecției, solicitând să fie înștiințată familia defunctului, întrucât primăria orașului nu putea să primească donația. Ca urmare, Elena Dimitriu (soție) și Monica Alice Negrescu (nepoată, minoră, ca succesoare a mamei sale) au fost informate prin intermediul Ministerului Culturii și Consiliului Culturii și Educației Socialiste.

Oficial, s-a convenit ca o parte din colecție să fie lăsată orașului Menton (Musée des Beaux-Arts de Palais Carnolès), o altă parte să fie lăsată statului român (Muzeului de Artă al R.P.R.) pentru acoperirea taxelor succesoriale și a cheltuielilor efectuate în scopul deplasării specialiștilor români și a transportării bunurilor rămase, în țară, restul revenindu-i familiei.

²⁵ Format în două volume; publicat 5 ani mai târziu și în Franța: Georges Bagulesco, *La nouvelle religion*, Ed. Jean Vitiano, Paris, 1947.

²⁶ În 7 decembrie 1941 Japonia atacă Pearl Harbor, intrând astfel, oficial, în război împotriva S.U.A.

²⁷ Pentru o relatare a acestui episod, a se vedea Joseph Choate, *Douglas Mc Arthur as I Knew Him*, (Privately Printed by the Author), 1986, p. 41–43, p. 46, p. 79–80.

²⁸ Vasile Parizescu, *op. cit.*, p. 165.

²⁹ <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ast-002%3A1953%3A7%3A%3A88&referrer=search#89> (accesat în februarie 2019), *Art News 1952/1953*: July 1952–March 1953, p. 80.

³⁰ Generalul Băgulescu a scris o carte pe această temă: *Instrument of Claims and Demands – General George Bagulesco claimant, vs. the Government of Japan, debtor*, Los Angeles, 1958.

³¹ Conform relatărilor experților de artă de la M.N.A.R., Viorica Vasilescu Dene, Carmen Răchițeanu și menționate de Petre Oprea în *Colecționari de artă bucureșteni*, București, 2007, p. 166–168.

³² În mod inexplicabil, există două inventare, primul, încheiat în 1964, (de notarul André Gouyer) și al doilea, dispărut ulterior, întocmit la patru ani după moartea sa, în anul 1967 (de notarul Alan Bourcier de Carbon de Previnquières). De altfel, deși nepoata sa, Monica Alice Negrescu, a fost parte constituantă a succesiunii, după cum notează Petre Oprea, *op. cit.*, p. 168, aceasta susține, în cadrul discuțiilor cu autoarea, (a se vedea notele 3 și 12) că problema succesorală nu a fost dezbătută cu familia.

Spre sfârșitul anilor '70 statul a obligat familia să-i vândă toate bunurile rămase, evident, la prețurile pe care le credea de cuviință comisia. Muzeul Național de Artă, având un important număr de lucrări provenite din colecția generalului Gheorghe Băgulescu a încercat să organizeze o expoziție dedicată special colecționarului. Ministerul Culturii, prin Consiliul Culturii și Educației Socialiste, a interzis aceasta, considerându-l pe Gheorghe Băgulescu un transfug. Cazul nu este singular, un alt exemplu celebru fiind cel al succesiunii Elenei Lupescu.

Muzeul din Menton expune obiecte de artă extrem-orientală care fac parte din moștenirile și donațiile a trei colecționari: generalul Gheorghe Băgulescu, ambasadorul Marcel Flory³³ și generalul Henry Nicholas Frey³⁴. Redutabila colecție de pictură a generalului Băgulescu cuprinde lucrări ale măștrilor: Utagawa Toyokuni I, Utagawa Kuniyoshi, Keisai Eisen, Utagawa Kunisada, Chikanobu Toyohara, Kikugawa Eizan, Utagawa Kunisada I, Katsushika Hokusai, Utagawa Hiroshige I, Utagawa Hiroshige II, Utagawa Toyokuni I, Shu-Shi En, Tchou Hi (Chikoukei), Suzuki Harunobu, Kano Yosen Korenobi, Horyu Goseda, Kaigetsudo Ando, Myakawa Choshun, Toshusai Sharaku, Katsukawa Shun'ei, Kikugawa Eizan, Kitagawa Utamaro, Soei Hitsu, Ungoku Tocho, Ungoku Settei. De-a lungul timpului, au fost organizate aici numeroase expoziții³⁵ dedicate lucrărilor (în primul rând de grafică) provenind din colecția sa.

De menționat este faptul că înainte de a muri, generalul Gheorghe Băgulescu a adăugat următorul codicil³⁶ la testament: „Doresc să fiu înmormântat în plină lumină, pentru a fi aproape de soare. În uniformă nu pentru spiritul militar, ci pentru că în aceste haine sunt impregnate amintiri din țara mea și din activitatea mea de a o apăra demn contra oricărei aserviri. Când timpul va permite, rog să fiu transportat la proprietatea mea de la Florica, dar numai într-o Românie liberă. O stelă să fie ridicată lângă mormântul meu în memoria celor morți în exil, departe de patria lor, de familiile lor, în memoria celor rămași în țară, închiși în închisori în lagăre sau nedreptățiți. Am suferit mult în această lume pentru adevăr și de aceea nu regret. Mai periculos decât bomba atomică pentru mine e demagogia care duce la anarhie, la dezechilibrul spiritului sau la dictatură [...] Am avut acest destin ingrât din prea multă dragoste de țară”³⁷.

Structura colecției Băgulescu: încercare de reconstituire

În cele ce urmează, dorim să realizăm o reconstituire a colecției generalului Băgulescu în ansamblul ei, punând la un loc toate datele cunoscute în prezent despre obiectele colecționate de acesta.

În perioada 1939–1940 colecția, alcătuită în Japonia cuprindea: 726 de „numere” de pictură, 12 paravane mari și 18 paravane mici; 2017 gravuri; 114 sculpturi în lemn, bronz, porțelan, fildeș, granit; 250 vase, farfurii, cupe, realizate în bronz, argilă, porțelan, argint, aur; 380 alte obiecte: lanterne, brule-parfum, paftale, dragoni, clopote budiste, cai din argilă, lemn sau fildeș, capete de zei din argilă, fildeș, piatră sau argint, măști și diademe, sfeșnice și cutii de jad, argint și aur; netsucke-uri, oglinzi din bronz și argint.

Generalul Băgulescu a continuat să mai achiziționeze foarte multe obiecte de calitate, cu precădere cât timp a stat în China. Majoritatea acestor opere, în cazul în care nu au fost înstrăinate, ar trebui să se regăsească în inventarul din 1964, întocmit la Nisa.

În prezent, obiectele de artă extrem-orientală din colecția Băgulescu se află, în majoritatea lor, la Musée des Beaux-Arts du Palais Carnolès (Menton) și la Muzeul Național de Artă al României. Printre cele mai valoroase, se numără și cele de la British Museum, căruia i-a vândut, în 1949 câteva piese³⁸. O mică parte se regăsește în importante colecții particulare din România.

³³ Marcel Flory (1909–1999) – donația sa, făcută în anul 1999, constă într-un fond de obiecte arheologice și de ceramică din diferite perioade și țări (mare parte, din China), picturi chinezești vechi și contemporane.

³⁴ Henry Nicholas Frey (1847–1932) – a lăsat moștenire orașului Menton colecția sa de mobilier chinez, din secolul al XIX-lea.

³⁵ De exemplu, expozițiile: *Hommage à Madame Chrysanthème*, (1973), *Techniques et histoire de l'estampe japonaise*, (1975), *Le Grand Maître de L'Estampe Japonais*, (2005–2006).

³⁶ Din spusele Monicăi Alice Negrescu, este vorba de o completare scrisă chiar în seara anterioară decesului său (pe 25 noiembrie 1963), pentru care deține o copie, dar testamentul original, olograf, din anul 1960, nu mai este de găsit.

³⁷ Acest citat apare în mai multe articole și site-uri, de exemplu: Mirela Neagoe, *Dorința celui mai bogat general argeșean a rămas neîndeplinită*, în ziarul *Argeșul*, 31 octombrie 2018; <http://www.jurnaluldearghes.ro/index.php/component/k2/item/5747-generalul-gheorghe-bagulescu-un-diplomat-argesean-la-tokio> și <http://www.revistaagressive.ro/personalitati/22-dorinta-testamentara-a-celui-mai-bogat-general-argesean-nu-a-fost-indeplinita-inca.html> (accesate în iulie 2020). Diplomatul Mihai Epure (n. 1948), considerat (cu acordul Monicăi Alice Negrescu) biograful generalului Gheorghe Băgulescu, i-a dedicat acestuia două cărți: un volum documentar, *Aproape de Soare-Răsare*, 2002 (în care apare un întreg capitol referitor la testament) și o biografie romanțată, *Dor de Sakura*, 2007.

³⁸ <https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=bagulesco> (accesat decembrie 2020). Este vorba de 3 obiecte achiziționate în 1949 de la Gen. George Bagulesco: vârfuri de săgeți și halebarde și un vas de bronz a căror vechime depășește două milenii.

Fig. 4. Fără autor, *Buddha*, epoca Tokugawa, statueta apărută în catalog la secțiunea de bronzuri, sculpturi, ceramică, lacuri (secția chineză), exponat nr. 102.



Obiectele expuse la Expoziția de la Ateneu, din 1939, ar fi trebuit să intre în patrimoniul proiectatului muzeu de artă extrem-orientală de pe Insula Trandafirilor. În urma eșecului acestui proiect, jumătate din obiecte au fost luate de Băgulescu înapoi în Japonia, iar cealaltă jumătate a rămas în țară, la familie. Imediat după terminarea războiului, când a fost clar că nu se va mai putea întoarce în țară din motive politice, colonelul îi ceruse soției să se separe, pentru a o proteja, atât pe ea, cât și pe fiica lor. Soția și-a reluat numele de fată, astfel încât, la momentul succesiunii, se numea Dimitriu (cetățenia franceză, pentru care nu exista solicitare personală de renunțare, a reprezentat un factor important în acest demers). Scutită de calvarul pușcăriilor, în anul 1950 a fost totuși dată afară din casa în care locuiseră³⁹.

În urma dezbaterii internaționale a succesiunii, bunurile s-au repartizat astfel: Musée des Beaux-Arts du Palais Carnolès (Menton) a primit 683 stampe și 58 kakemono-uri și familia (soția, Elena Dimitriu și nepoata, Monica Alice Negrescu), a primit 1.234 de gravuri japoneze, 101 kakemono-uri, 78 de obiecte de bronz, piatră, ceramică, fildeș, porțelan, lemn lăcuit, în total 1.613 bunuri de artă⁴⁰. Dintre aceste bunuri revenite familiei, peste 400 de obiecte variate de artă chineză și japoneză (paravane pictate, gravura,

³⁹ Vila din Calea Șerban Vodă nr. 14 (demolată abuziv în anul 1986) fusese primită ca dotă.

⁴⁰ Petre Oprea, *op. cit.*, p. 166–168.

ceramică, arme, sculptură și textile) și peste 900 de gravuri, au intrat ulterior, în anul 1973, în componența Muzeului Național de Artă al României.

În ceea ce privește bunurile rămase în țară, la familie, unele obiectele au fost vândute de soție și se află, în colecții private românești. De exemplu, Lica Gheorghiu (fiica lui Gh. Gheorghiu-Dej), amatoare de artă care, prin anii 1960, reușise să aibă o frumoasă colecție, a cumpărat câteva piese de mobilier, jaduri și porțelanuri, de la fiica și soția colecționarului. Piese ale lui Gheorghe Băgulescu se găsesc și în colecția particulară a lui Vasile Parizescu⁴¹. Alte piese din colecția generalului Băgulescu mai apar și la licitații internaționale, ca aceea de la Casa de licitații Piasa din Paris⁴².

Reamintim că familiei i-au revenit, în două ocazii, obiecte din colecție: ca urmare a separării survenite în 1940, când generalul s-a întors în Japonia, în țară rămânând jumătate din obiectele expuse la Ateneu, între 1939–1940 și ulterior, în urma dezbaterii succesore din 1970. Din această ultimă tranșă, în 1973, familiei i-au fost luate foarte multe din operele rămase, creându-se nucleul colecției care stă la baza secției de artă extrem-orientală din cadrul Muzeului Național de Artă al României.

De asemenea există date despre lucrări care au aparținut generalului Băgulescu și care au ajuns, fie în colecția profesorului Ștefan Nicolau (1896–1967), fie în colecția Kalinderu (de unde au dispărut în urma unui incendiu, dar au reapărut într-o colecție privată, donată ulterior statului, ca urmare, ar trebui să se regăsească la Muzeul Național de Artă al României sau la Muzeul Colecțiilor⁴³). Tot la Muzeul Colecțiilor de Artă, în colecția donată de frații Hrandt și Beatrice Avakian, se găsesc câteva obiecte din colecția Băgulescu⁴⁴. Fără a fi fost cercetate și cu puține șanse de a mai fi identificate, din colecția generalului Băgulescu mai făceau parte și 72 tablouri de pictori români (evocate testamentar) din păcate fără a fi specificate numele acestora. De menționat și existența în colecția sa, a unui exemplar în bronz al celei de a doua variantă a lucrării lui Constantin Brâncuși, *La muse endormie*, datând din 1920 care apare ulterior în colecția Katiei Granoff, din perioada în care aceasta a avut o galerie de artă la Nisa⁴⁵.

În prezent, obiectele de artă extrem-orientală din colecția Băgulescu se află, o parte la Musée des Beaux-Arts du Palais Carnolès (Menton), fiind bine puse în valoare, dar majoritatea lor covârșitoare, cele de la Muzeul Național de Artă al României, sunt expuse sporadic, în cadrul unor expoziții temporare tematice, fără a fi menționată proveniența lor. Se impune de la sine necesitatea revalorificării acestui patrimoniu important, în cadrul secției de artă orientală a Muzeului Național de Artă al României, ce urmează a fi redeschisă în curând.

Schimbarea de paradigmă: dispariția marilor colecții private

În anul 1948, în momentul înființării Muzeului de Artă, instituției i-au fost atribuite opere aparținând unor genuri artistice diverse. Grupul de piese orientale și extrem-orientale era alcătuit, în special, din exemplare aparținând artelor decorative, între ele aflându-se și câteva picturi japoneze. Vom menționa doar contribuțiile semnificative care au dat configurația actuală fondului de artă extrem-orientală, așa cum figurează ele în istoria oficială a Muzeului Național de Artă al României, conform cataloagelor întocmite de cercetătorul Carmen Brad⁴⁶.

Un prim nucleu îl constituie piesele care aparținuseră Casei Regale a României, trecute în patrimoniul statului, în anul 1948. Între ele se distinge lotul substanțial de jaduri, obiectele din agată, cuarț, coral. Cele peste 200 de lucrări au fost cumpărate prin strădania reginei Maria⁴⁷. Un număr mai redus de porțelanuri,

⁴¹ Vasile Parizescu, *op. cit.*, p. 158-159.

⁴² Piese vândute de PIASA sunt menționate în *Revista pentru pasionați. Antichități România*, Anul II, Nr. 2(8), Februarie–Martie 2005 (Grupaj realizat de M. Tudor și D. Toma), p. 74–81. Enumerăm câteva: un netsuke (manju), 2 okimono din fildes, un suport pentru pensule din bambus, o vază tronconică din gresie, 2 vase de porțelan din secolul al XVII-lea, un rulou imprimat, vândute în perioada 2003-2004.

⁴³ Vasile Parizescu, *op. cit.*, p. 159–160.

⁴⁴ Printre care, un platou japonez Kutani (secolele XVII–XVIII) care a fost expus la expoziția din 1939 de la Ateneu.

⁴⁵ Virgil Cândea, *Mărturii românești peste hotare*, vol. II, Ed. Academiei Române, București, 2011, p. 190, *apud* Sidney Geist, *Brancusi: A Study of the Sculpture*, Grossman Publishers, (I 79c, II 166c). Lucrarea este în bronz polisat cu h: 28,5 cm.

⁴⁶ Carmen Brad, *Arta chineză din patrimoniul Galeriei Orientale*, București, 1999, p. 9; *Pictura japoneză din patrimoniul Galeriei de Artă Orientală*, București, 1994, p. 10.

⁴⁷ Carmen Brad, *Arta chineză...*, p. 8, așa cum reiese și din Maria, Regina României, *Însemnări zinice*, Ed. Polirom, București, 2010–2012, obiectele au fost achiziționate cu precădere în deceniul al treilea al secolului trecut.

broderii, piese din metal, completează acest grup. Majoritatea acestor lucrări provin din colecția regală adusă din reședințele regale.

În patrimoniul Muzeului Național de Artă al României, a intrat, tot în anul 1948, un alt lot de piese care fuseseră deținute de Muzeul Toma Stelian. Acest muzeu fusese întemeiat în 1925 prin efortul financiar al colecționarului român și a beneficiat de o serie de donații și legate testamentare ale unor colecționari precum Mihai Ciucă, Maria Stănculeanu și Ion Cantacuzino. Aceștia au completat colecția de artă românească și europeană cu prețioase obiecte chinezești de artă decorativă, datând din dinastiile Ming și Qing⁴⁸.

Între anii 1949–1950, profesorul Ștefan Nicolau a vândut Muzeului Național de Artă un număr de 74 de kakemono-uri, între care se găsesc și câteva exemplare chinezești. Pasionat și de arta orientală, acesta a cumpărat majoritatea lucrărilor de la Paris, ele reflectând gustul și preferințele personale ale colecționarului. Ulterior, revenit în țară, profesorul Nicolau și-a completat colecția prin cumpărarea unor valoroase exemplare din colecția Băgulescu (cea rămasă în posesia familiei, după expoziția de la Ateneu, din anul 1939).

În anul 1973, în cadrul unor operațiuni legate de lichidarea succesiunii Gheorghe Băgulescu, autoritățile române (prin Consiliul Culturii și Educației Socialiste) au achiziționat partea de moștenire ce revenea familiei sale, rămasă în țară. Astfel, Muzeului Național de Artă al României i-au revenit peste 400 de obiecte variate de artă chineză și japoneză (paravane pictate, gravură, ceramică, arme, sculptură și textile) și peste 900 de gravuri. Având în vedere faptul că proprietarul era considerat transfug, colecția sa nu a fost prezentată niciodată într-o expoziție specială care să-l readucă în atenția publicului și amatorilor de artă. Cel mai cuprinzător fond de pictură asiatică care urma să intre în componența muzeului, piesele colecționarului Băgulescu, au fost cumpărate, cu precădere, în Japonia. Preferința acestuia s-a îndreptat către stilurile tradiționale. Exceptând câteva lucrări datând din dinastia Ming, majoritatea celor care au ajuns în muzeu, aparțin ultimei dinastii Qing. Catalogul expoziției din anul 1939, evidențiază faptul că, inițial, colecția de pictură chineză era cu mult mai amplă, acoperind și epoci istorice mai vechi (dinastia Song, Yuan și variate piese Ming).

De subliniat faptul că orice tentativă de apreciere definitivă a valorii colecției Băgulescu, atât cea care a intrat în posesia Muzeului Național de Artă al României, cât și în totalitatea ei, rămâne inoperantă, atâta vreme cât nu mai avem la dispoziție toate piesele care o alcătuiau și care ar fi îngăduit o evaluare globală mult mai precisă. Rămâne însă dimensiunea sa de unicat între colecțiile românești. Aceste vestigii, existente în România, ar merita readuse în atenția publicului, printr-o nouă expunere.

În concluzie, putem afirma că prezența generalului Băgulescu în istoria colecționismului românesc reprezintă, pentru perioada interbelică, un caz singular în ceea ce privește conceperea expunerii colecției proprii într-o expoziție de anvergura celei de la Ateneul Român din 1939–1940, împreună cu elaborarea catalogului expozițional. Acest aspect, ca și conștiința valorii colecției sale, grație culturii de excepție, talentului literar și mai ales profunde cunoașteri și înțelegeri a spiritului nipon, sunt dovedite și de modul în care Gheorghe Băgulescu și-a conceput donațiile, dorind expunerea colecției ca un tot unitar, etalând un element de modernitate în încercarea de racordare a culturii noastre la cea europeană a timpului.

⁴⁸ Carmen Brad, *loc. cit.*

**Proiectul cultural *Valentina Rusu Ciobanu – o sută de ani de la naștere*
(The cultural project *Valentina Rusu Ciobanu – one hundred years since birth*)**

Proiectul cultural *Valentina Rusu Ciobanu – o sută de ani de la naștere* și-a propus să aducă în atenția publicului din România opera uneia dintre cele mai importante personalități a artelor plastice basarabene, care, alături de maestrul Mihail Grecu, a pus bazele „școlii” contemporane de pictură de la Chișinău. Ramificat în mai multe direcții, acest proiect a cuprins turnarea unui film-video consacrat vieții și activității Valentinei Rusu Ciobanu, organizarea unor conferințe cu dezbateri pe marginea creației artistei, lansarea în spațiul on-line a unor „galerii virtuale” de portrete ale scriitorilor și oamenilor de cultură basarabeni, zugrăviți de pictoriță. Șirul de manifestări omagiale a culminat prin organizarea la București a două expoziții personale ale maestrei penelului: prima, inaugurată pe data de 28 octombrie la sediul „Art Room” de pe strada Transilvania nr. 11 (aparținând Asociației pentru cultură și artă „Arbor”), cea de-a doua – pe data de 5 noiembrie în două săli generoase ale Palatului Suțu, sediul principal al Muzeului Municipiului București și una dintre cele mai vechi și frumoase reședințe nobiliare din capitala României. În paralel, pe parcursul acelorași luni octombrie și noiembrie, la Chișinău, în ambianța spațioaselor săli ale Muzeului Național de Arte al Republicii Moldova s-a desfășurat principalul eveniment jubiliar: Expoziția personală centenară a artistei.

Merită a fi consemnat faptul că la organizarea manifestărilor din România au participat mai multe instituții de pe ambele maluri ale Prutului. Astfel, expoziția „Valentina Rusu Ciobanu, 100 de ani de la naștere” – găzduită la Palatul Suțu – a beneficiat de sprijinul logistic și administrativ al Muzeului Municipiului București, al Asociației pentru cultură și artă „Arbor”, al Fundației Sânta Vinere din Chișinău, al Arhivelor Naționale ale României din Iași, al studioului „Moldova-Film”, de consultațiile istoricilor de artă de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, precum și de sprijinul financiar al Administrației Fondului Cultural Național și al Primăriei Municipiului București (prin Centrul Cultural Expo Arte).

Anul acesta, pe data de 30 iunie, Președintele României, domnul Klaus Werner Iohannis, cu prilejul apropiatului centenar al pictoriței a semnat decretul de decorare a Valentinei Rusu Ciobanu cu Ordinul „Meritul Cultural”, în grad de Mare Ofițer, categoria C – „Artele Plastice”. Propunerea pentru acordarea acestei înalte distincții a fost făcută de către doamna Maia Sandu, fostă Prim-Ministru și candidată la Președinția Republicii Moldova, susținută fiind de Asociația de cultură și artă „Arbor” și de Muzeul Municipiului București. Pentru arta românească contemporană acesta este un moment istoric extrem de important care certifică nu numai recunoașterea oficială de către statul român a meritelor unei mari personalități din Basarabia, dar și aprecierea valorii și prezenței incontestabile a artiștilor plastici de la Chișinău în variatul spațiu cultural românesc.

**„Trăind sub vremi”: Valentina Rusu Ciobanu și secolul ei
(“Living under the times”: Valentina Rusu Ciobanu and her century)**

Abstract

Valentina Rusu Ciobanu (born in 1920) belongs to the generation of visual Moldovan artists that emerged in Romania's cultural milieu between the two world wars, as during the war she studied in Iași under Jean Leon Cosmovici and his assistant, the future celebrated Romanian painter Corneliu Baba; however, this generation of artists worked in the second half of the 20th century, which was dominated by the quite harsh environment of the former Soviet Union's totalitarian regime. *Girl by the Window* (1950s) was Valentina Rusu Ciobanu's debut painting, which also broke the painter's anonymity. Two pieces were to follow – *Village Dance* and *Ștefan cel Mare after the Războieni Battle* – executed in a realistic style, which established Valentina Rusu Ciobanu as a master

of composition and color. The changes which occurred in the late '50s-early '60s in the art world of the former Soviet Union (Khrushchev's 'thaw', the emergence of the so-called 'severe style', deference to monumentality and decorationism in easel painting, etc.) were also reflected in the work of Valentina Rusu Ciobanu, her painting *Tree Planting* marking a turning point in this respect. She did not feel intimidated when the Republic's Ministry of Culture refused (under pressure from the Party) to buy the triple portrait of composers Alexei Stârcea and Vasile Zagorschi and of singer Valentina Savițcaia. In fact, this refusal and the adamant requirement by the Ministry to execute three other portraits against the advance already received by the artist caused the appearance in 1964 of the portrait of actor Dumitru Fusu – one of the finest examples of the genre in the Moldovan painting of the decade.

Valentina Rusu Ciobanu chose her own path in painting and, in the '60s and early '70s, she assumed frankly the manner of naive art, where caricature, the grotesque and bonhomie humor represented a sort of response to the clichés promoted by the regime. The portraits of film director Emil Loteanu and writer Ion Druță stand as landmarks of this period. When an interviewer once asked Valentina Rusu Ciobanu, 'What is the most important aspect in the art of portraiture?', she answered, 'The important thing is to find the *person's formula!*' It is such formula – both figurative and literal – that the artist revealed in the *Portrait of Ion Sandri Șcurea*.

The '70s were the most prolific period in Valentina Rusu Ciobanu's work. It was during this period that she was at her best in portraiture, still life and genre painting, as well as in stage design. The artists had always been drawn to the world of theater, especially to that created by the first generation of actors at the Luceafărul Theater in Chișinău.

Later on, in the '70s and '80s, Valentina Rusu Ciobanu experimented successfully with photorealism, used the potential offered by intertextuality (*Quotes from the History of Art*) and probed the 'realm of dreams', producing paintings of profound metaphorical meaning.

In spite of the ideological pressure she felt throughout most of her career, Valentina Rusu Ciobanu managed to preserve the individuality of her artistic discourse and was even subsequently awarded notable governmental distinctions, such as the Republic of Moldova National Award for Literature, Art and Architecture; the honorary title People's Visual Artist; the Medal of the Republic. She also became an Honorary Citizen of the City of Chișinău and was awarded, recently, by a decree of the Romanian President Klaus Werner Iohannis, the Order of Cultural Merit in the rank of Grand Officer.

Valentina Rusu Ciobanu a simțit de la vârsta cea mai precoce forța de evocare a imaginii. O amintire timpurie, învăluită încă în ceața haosului primelor manifestări conștiente, o transportă pe viitoarea pictoriță la vârsta de patru ani, când împreună cu părinții a mers în vizită la unchiul Pavel – unul din frații mai mari ai tatălui. În curtea unchiului se adunase o mulțime de copii din împrejurimi. Luându-se cu joaca, micuța Valentina a dispărut. Îngrijorați, părinții, unchii, mătușile au început să o caute. Abia după vreo oră de joacă fetița s-a întors împreună cu încă câțiva copii. Atunci, pentru a-i exemplifica mai bine „pozna” făcută, unchiul Pavel, care era artist amator, i-a desenat copilei într-o carte, cu lux de amănunte, toate episoadele evadării ei „de acasă”.

Altă dată același unchi a schițat într-o carte similară conturul unui om care taie lemne. L-a schițat de mai multe ori pe marginea foilor, cu mici modificări de la pagină la pagină. Strângând cu degetul mare foile desenate, el le lăsa să se perinde iute în voia forței de gravitație. Mare a fost uimirea Valentinei și a celorlalți copii – când ei au avut senzația că imaginea tăietorului de lemne se mișcă, că toporul coboară iute asupra trunchiului, iar despicăturile zboară. Pe un copil de astăzi, obișnuit cu filmele desenate, poate că nu l-ar încânta această animație mecanică, dar pentru copiii primului sfert al secolului al XX-lea ea părea o adevărată revelație.

Valentina Rusu Ciobanu s-a născut la Chișinău pe data de 28 octombrie 1920 în familia lui Gheorghe și a Mariei Rusu Ciobanu. Tatăl Valentinei, era al treilea fiu al lui Simion Rusu Ciobanu și al Mariei, soția sa. El a lucrat cea mai mare parte a vieții ca funcționar la primărie. Bunicul Simion a mai avut încă patru fii – pe Mihail, funcționar la calea ferată, pe deja amintitul Pavel, pe Ion, decedat de tânăr, și pe Gavriil, mort pe front în anii Primului Război Mondial. Mezină familiei lui Simion era mătușa Elena, născută la 1900 și care a jucat un rol important în educația nepoatelor sale. Cu viitoarea sa soție, Maria, mama Valentinei, Gheorghe Rusu Ciobanu a făcut cunoștință la Tiflis (actualul Tbilisi, capitala Georgiei) în anii serviciului militar. Prenumele real al Mariei era, de fapt, Marite, ea fiind născută Podžiunaite și provenind dintr-o veche familie lituaniană din împrejurimile orașului Biržai. Acest oraș, situat la frontiera dintre Lituania și Letonia, se deosebea de localitățile din împrejurimi. Majoritatea lituanienilor de acolo, inclusiv familia Podžiunaite, nu erau catolici ca și ceilalți lituanieni, ci protestanți. „Șlehta” poloneză se mai bucura aici de o puternică influență. Celebrul palat din Biržai aparținuse Radziwiłłilor, care cândva avuseseră acolo proprietăți. În școlile din oraș, chiar și în condițiile Imperiului Rus, mulți orașeni din Biržai preferau să învețe în limba polonă. Astfel, Marite a studiat poloneza și nu a știut rusește până la vârsta de cincisprezece ani. Frații Maritei au făcut studii la Sankt Petersburg și în alte orașe ale imperiului. Fratele mai mare era funcționar la poștă, al doilea era farmacist, al treilea medic, al patrulea frate a pierit în anii revoluției ruse.

Familia Maritei nu agreea căsătoria ei cu Gheorghe Rusu Ciobanu. Așa că tânărul cuplu se mută la Chișinău, în orașul de baștină al soțului, unde s-au instalat în casa părintească construită încă în secolul al XIX-lea. Înfundată în pământ, cu un singur cat, având pereți groși de peste un metru, fără prispă, dar cu

curte interioară, casa mai avea o tindă, un dormitor, sufragerie, beci... Stradela unde locuiau se numea pe vremuri „Măcărescu”, iar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, „Inzovski pereulok” („stradela Inzov”), în amintirea lui Ivan Inzov, guvernator plenipotențiar al Basarabiei în anii 1820–1823. Era acel Inzov care l-a patronat pe poetul Pușkin în timpul *exilului* său la Chișinău. Pe timpul copilăriei Valentinei Rusu Ciobanu această stradă și-a mai schimbat de două ori denumirea.

Cartierul în care era amplasată casa ținea de „orașul vechi”. În preajmă se aflau piața și Biserica Sf. Ilie (demolată în anii '60 ai secolului al XX-lea), Soborul Vechi (distrus, de asemenea), Moara Roșie, strada Pruncului, casa negustorului Naumov în care, timp de 2 luni, în anul 1820 a locuit Pușkin, de unde și numele „Pușkinskaia gorka” („Colina lui Pușkin”) dat străzii și părții mai înalte a cartierului.

Crescută în mediul stradelor întortocheate ale „vechiului Chișinău”, viitoarea pictoriță putea compara autenticitatea pitorească, aproape naturală, a cartierelor „băștinașe” și „evreiești” din vale cu aliniamentul artificial, monoton și cazon al edificiilor din așa-numitul „oraș nou” al „țarului liniilor drepte” Nicolae I.

Comparația, evident, nu era în favoarea „noului”, în pofida vâlvei care se crea în jurul așa-numitului *neoclassicism* și *empire russe* din arhitectura Chișinăului. Prin aceasta, posibil, se explică și faptul că, după căsătoria cu plasticianul Glebus Sainciuc, Valentina Rusu Ciobanu a preferat să locuiască toată viața în casa părintească a soțului (de pe actuala stradă Grigore Ureche nr. 38), situată de asemenea „în vale”, în partea veche a orașului, fără a pretinde vreodată (după moda anilor '60!) să se mute „la bloc”, în vreun apartament „cu toate comoditățile” din partea nouă a orașului.

Anii de școală ai Valentinei Rusu Ciobanu au fost ani ai unor lecturi intense, perioadă în care viitoarea pictoriță a descoperit muzica clasică, florile și pictura. A avut parte de prelegeri la domiciliu. Întreaga familie avea un cult pentru artele plastice. Fratele Victor, cu nouă ani mai mare, născut în 14 noiembrie 1911, era un pasionat al desenului și sculpturii. Fiind elev la Liceul „Bogdan Petriceicu Hasdeu” din Chișinău, l-a avut ca profesor pe Andrei Niculescu, venit din București, care ocupa funcția de locțiitor al directorului liceului. Acest Niculescu i-a trezit dragostea față de artele plastice, pe care Victor Rusu Ciobanu, fiind un băiat înzestrat în toate domeniile, le-a preferat totuși altor sfere ale activității umane. Acasă, spre marea curiozitate a micuței Valentina, Victor tăia gravuri în linoleum, turna un fel de „mase plastice” de producție proprie în forme speciale, din care ulterior ieșiau „medalii”, figurine mici de oameni și animale, imitații de vase etc. Peste câțiva ani, în 1937, Victor va absolvi *Școala de Arte* din Chișinău, lucrând în atelierul lui August Baillayre. Pe urmă va urma un an de specializare, în atelierul Ceciliei Cuțescu-Storck. Ulterior, artistul se va stabili în România, preferând să nu se mai întoarcă „în patria sovietică”.

Datorită fratelui Victor, Valentina a făcut cunoștință cu August Baillayre. Era prin 1937 sau 1938. Acest Baillayre era una din figurile cele mai interesante și proeminente ale artelor plastice basarabene din perioada interbelică. Se născuse la 1 mai 1879 la Vernet-les-Bains, în Franța. Absolvise Academia Regală de Arte Frumoase din Amsterdam (1902), Academia de Arte din Sankt Petersburg (1907) și Universitatea din Grenoble (1910). A participat la mai multe expoziții la Petersburg, la Vilno și la Moscova. Între 1919–1940 a fost profesor la Școala de Arte din Chișinău, iar în 1921 a fost ales vicepreședinte al *Societății de Arte Frumoase din Basarabia*. A mai deținut funcțiile de scenograf-șef la Teatrul Național din Chișinău (1924–1930) și de custode-șef, ulterior, de director al Pinacotecii Municipale din Chișinău (1939–1942). Francez, occidental, proeuropean, vorbitor de limbă rusă, „cetățean al Universului”, profesorul era o figură pitorească. Opțiunile lui estetice s-au format în primul deceniu al secolului al XX-lea și țineau nemijlocit de curentul *Art Nouveau*. Franceza și rusa erau limbile pe care le vorbea cel mai bine, dar între timp învățase și româna. În perioada interbelică Baillayre era „antipodul” lui Alexandru Plămădeală, sculptor renumit, director neschimbat al Școlii de Arte din Chișinău, fost elev al sculptorului rus Serghei Volnuhin (1859–1921). În arta plastică Plămădeală era adeptul tradițiilor „sănătoase”, al desenului sigur, exact și precis, al măiestriei și profesionalismului absolvenților „vechii școli”. Prin '38 sau '39 Valentina Rusu Ciobanu studiasse desenul și în clasa lui Alexandru Plămădeală. Ea apreciază și astăzi metoda și sistemul acelei școli. Atelierul lui Baillayre era însă cu mult mai atractiv. Aici profesorul nu atât profesa, cât conversa cu studenții. Scopul lui era să-i învețe să gândească liber și independent. Adesea îi invita acasă la el, unde avea o impunătoare bibliotecă și o serie de valoroase obiecte de artă între care cea mai rară și prețioasă piesă era colecția de acvaforte originale ale lui Rembrandt. În discuții Baillayre era sociabil, spiritual, îi plăceau bancurile. Ducea un mod de viață boem. Camerele casei erau joase, una din ele era dormitorul, alta era prefăcută în atelier. Nu prea făcea curățenie și avea imense pânze de păianjen prin toate colțurile. „Ele îmi țin mai bine pereții”, glumea el franțuzește cu elevii.

Anul 1940, an în care în urma protocolului adițional secret la pactul Molotov-Ribbentrop Basarabia este ocupată de trupele sovietice, a fost, după spusele plasticienei, „un timp mult prea scurt pentru ca basarabienii să conștientizeze la justă valoare cele ce s-au întâmplat”. Cu câteva zile înainte de venirea sovieticilor, pe data de 15 iunie 1940, a murit Alexandru Plămădeală. Sculptura la Școala de Arte a început să fie predată de eleva lui, sculptorița Claudia Cobizev. În primele săptămâni de după 28 iunie la Chișinău s-au întors din România și din alte țări occidentale o serie de artiști talentați, care se temeau de pericolul nazist și în mod special de persecuțiile lansate de Hitler împotriva evreilor. Astfel, la Chișinău s-au întors pictorul Moisei Gamburd, sculptorii Lazăr Dubinovschi și Iosif Cheptănar, deja amintita Claudia Cobizev, poezii Liviu Deleanu și Emilian Bucov, arhitectul Robert Curț și mulți alții. Printre cei reînțorși în Basarabia erau și viitorii colegi de studii ai Valentinei, pictorul Mihai Grecu cu soția sa Estera, numită de prieteni Fira. După 28 iunie și după revenirea „repatriaților”, Basarabia se transformă brusc într-un „spațiu închis”, izolat, în care chiar și cei de pe restul teritoriului Uniunii Sovietice nu puteau veni fără o autorizație specială. Cu toate acestea, în scopul „reglementării” vieții artistice din ținut, în conformitate cu noile imperative ideologice, pe parcursul anului antebeluc 1940–1941, la Chișinău sunt trimiși mai mulți artiști plastici și critici de artă din orașele principale ale URSS. Astfel, în anul 1941 aici vine Aleksei Vasiliev, pictor și istoric de artă, care în luna aprilie este numit șef al secției arte plastice a Direcției de Arte de pe lângă Sovietul Comisarilor Norodnici ai recent createi Republici Unionale Sovietice Socialiste Moldovenești. Același Vasiliev cumulează și funcția de secretar al comitetului de organizare al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova, uniune care, în acel scurt interval de timp, nu s-a mai constituit. Aici trebuie să adăugăm precizarea că funcționarii nou-veniți de la Direcția de Arte nu au dorit să coopereze cu cei peste 100 de artiști plastici din Basarabia, care s-au înregistrat benevol în toamna anului 1940 și dintre care a cincea parte avea studii excelente în arte, făcute în străinătate. Evident, acești funcționari doreau să creeze o Uniune a Artiștilor Plastici după calapodul sovietic și nu o asociație liberă a plasticienilor, conform modelelor occidentale.

Școala de Arte din Chișinău a fost transformată în Școala Republicană de Arte Plastice, căreia pe data de 28 octombrie 1940 i s-a conferit numele pictorului realist rus Ilia Efimovici Repin. În calitate de pedagogi continuau însă să activeze mulți profesori din perioada precedentă, inclusiv plasticianul August Baillayre. Valentina Rusu Ciobanu, care frecventase școala și înainte de '40, s-a înscris la *secția pictură*, în clasa lui Baillayre. Dintre noii colegi de studiu pe care i-a cunoscut în acel an zbuciumat merită a fi menționați cel puțin trei. Primul este Glebus Sainciuc, viitorul soț al pictoriței, care studia în acel an sculptura în clasa Claudiei Cobizev. Al doilea este Leonid Grigorașenco, secretarul de atunci al organizației comsomoliste a școlii, venit de la Tiraspol, unde învățase la pictorul semidiletant Aleksandr Foinițki. Dotat cu o măiestrie, o tehnică și o memorie vizuală ieșite din comun, Grigorașenco „trezea entuziasmul profesoral” al lui Baillayre, care îi prorocea un viitor strălucit. Al treilea tânăr talentat era Grigore Grancovschi, un fost coleg al lui Glebus Sainciuc de la Liceul „Bogdan Petriceicu Hasdeu”. A murit însă prin 1942 la București, unde își făcea studiile în anii războiului. Decesul lui, după părerea pedagogilor de la Chișinău, era o mare pierdere pentru arta plastică basarabeană.

În același an antebeluc, 1940, Valentina Rusu Ciobanu este colegă la Școala de Arte cu Mihail și Fira Grecu, cu Vladimir Novic și Ada Zevin, cu Anatol Grigoraș și Zinovie Sinița (ulterior deportat), cu Iacov și Lev Averbuh. În mod special i s-a întipărit în memorie un băiat pe nume Caraivan care, fiind venit de la țară, nu știa aproape nimic despre viața de la oraș. Având însă capacități înnăscute, era un desenator strălucit.

După retragerea trupelor sovietice în vara anului 1941 și după revenirea la Chișinău a autorităților române, au devenit posibile studiile în orașele București și Iași. Valentina Rusu Ciobanu a ales Iașul, oraș în care se mută în toamna anului 1942, pierzând anul de studii 1941–1942. La Iași exista o prestigioasă Academie de Arte Frumoase (Belle-Arte, cum i se spunea) întemeiată încă în secolul al XIX-lea. Programul de studiu era tradițional pentru o astfel de instituție: în primul an se preda desenul după ghipsuri și mulaje. Anul doi era destinat desenului după natură, o atenție sporită acordându-se în special nudului masculin și feminin și figurii umane îmbrăcate. În anul trei se făcea specializarea pe ateliere. Existau ateliere de sculptură, de pictură și de artă decorativă. „Sculptura și modelajul artistic” erau predate de către Ion Irimescu, artist în plină ascensiune, devenit în acei ani profesor universitar în vechea capitală a Moldovei. Totuși, tânăra studentă a ales clasa de pictură a profesorului Jean Leon Cosmovici. Profesorul apărea însă destul de rar în sălile Academiei, astfel încât cea mai mare parte din activitatea pedagogică îi revenea asistentului. Iar asistent al lui Cosmovici la Iași în acea perioadă era... Corneliu Baba, viitorul „clasic în viață” al picturii românești. Corneliu Baba absolvise în anii '30 Academia din Iași (atelierul pictorului Nicolae Tonitza), dar mai făcuse studii și la București: la Facultatea de Filosofie și Drept a Universității

(1925) și la Belle-Arte (1926). Lui Corneliu Baba îi revenea misiunea să propună mulajele sculpturilor antice pentru desen, tot el aranja naturile statice, selecta nudurile și modelele îmbrăcate, alegea draperiile, vestimentația, gesturile și pozițiile celor portrețiți etc. Asistentul se afla în permanență în atelier și în sălile de studiu, oferind explicațiile necesare. Anii de studenție de la Iași s-au întipărit foarte bine în memoria viitoarei pictorițe. Deși era război, viața își urma nestingherit cursul: teatrele montau spectacole, cinematografele lucrau, la Universitate se susțineau prelegeri, iar atmosfera de la Academie era calmă și luminoasă. În acei ani Valentina Rusu Ciobanu a avut ocazia să asculte câteva discursuri rostite de Petru Comarnescu cu prilejul deselor sale reveniri în orașul natal (el era născut la Iași pe 23 noiembrie 1905¹). Împreună cu colegii de la Belle-Arte (Gigi Șaru² ș.a.) viitoarea pictoriță vizitează expoziții, merge la teatru și la concerte, îi cunoaște pe Miluță Gheorghiu (1897–1972) – actor de teatru, cunoscut mai ales prin rolurile din comediile lui Vasile Alecsandri, – și pe Sanda Marin (numele ei adevărat fiind Cecilia Maria Zapan, născută Simionescu, 1900–1961) care, grație celebrei „Cărți de bucate” apărute în 1936, era considerată drept Gospodina Numărul Unu din România. Tot în acea perioadă Valentina Rusu Ciobanu are posibilitatea să admire decorațiile de teatru și să discute cu „pământeanul basarabean” Theodor Kiriacoff-Suruceanu (1900–1958), care, fiind și el un fost elev al lui Baillayre, lucra la Iași ca scenograf.

După doi ani de studii, în anul al treilea, când trebuia să facă specializarea, situația s-a schimbat radical. Trupele sovietice au intrat pe teritoriul României. Viitoarea pictoriță se vede nevoită să abandoneze studiile la Iași pentru a le continua la Chișinău. Situația de la Școala de Arte din Chișinău era însă acum cu totul de altă natură decât cea din perioada antebelică. Vechile sedii ale școlii (de pe actualele adrese Kogălniceanu nr. 39 și Alexandru cel Bun nr. 123) erau distruse. În incendiul din 1941 au ars arhiva școlii, biblioteca, cabinetul de anatomie, fondul de lucrări ale studenților. Au fost sparte ghipsurile și mulajele, inventarul școlii a fost furat. Profesorul Baillayre, care în 1940 rămăsese în Basarabia, în 1944, după ce a văzut deportările staliniste din vara lui 1941, preferă să plece cu fiicele în România.

La 1 septembrie 1944 la Chișinău se reîntorc Aleksei Vasilev și Lazăr Dubinovschi, care încearcă, împreună cu alți pedagogi rămași la Chișinău, să găsească un nou sediu Școlii de Artă. În cele din urmă un astfel de sediu temporar este găsit în casele de pe strada Serghei Lazo (nr. 12 și 14).

Întrucât în 1940 Valentina Rusu Ciobanu mai învățase la Școala de Arte (unde studiile erau prevăzute pentru 5 ani, or trecerea la durată de 4 ani s-a produs abia în anii '60) și întrucât ea mai avea doi ani de studii la Iași, i s-a aprobat transferul direct în anul trei.

Din corpul didactic al „Școlii Repin”, cum i se spunea, făceau parte basarabenii Rostislav Ocușco, Claudia Cobizev, Moisei Gamburd și Alexandru Climașevschi. Erau însă și persoane venite din spațiul sovietic: istoricul de artă Kir Rodnin venit din Leningrad, armeanul refugiat Șabo Șakarian, profesorul de pictură Rodion Gabrikov, originar din Odesa și care în 1944 s-a ascuns în România, dar a fost repatriat cu forța de către autoritățile sovietice de ocupație.

După plecarea lui Baillayre, cea mai importantă figură din tot corpul didactic al acelor ani era Ivan Iakovlevici Hazov (1885–1957), stabilit la Chișinău după ce și-a pierdut locuința din Moscova. Fost elev al lui Konstantin Korovin la Școala Superioară de Arte Industriale din Moscova (actuala Școală „Stroganov”) pe care o absolvise în 1908, fost membru al Asociației Pictorilor din Rusia Revoluționară (AHRR) și al Societății Pictorilor de Șevalet din Moscova (așa-numitului MOSH din anii '30), Hazov s-a impus prin sistemul său de predare a picturii și desenului după natură. Sistemul promova de fapt pictura realistă, dar era în opoziție cu stilul pseudorealist al „academismului stalinist” susținut de Academia de Arte a Uniunii Sovietice în primii ani de după război. Or, „academismul” se baza pe tratarea excesiv de detaliată a obiectelor reprezentate și pe exagerarea până la absurd a rolului fabulei, conținutului și narațiunii în pictură. Inspirat nu numai de realiști, dar și de Școala de la Barbizon, de pictura lui Zorn, de impresionismul întârziat al lui Korovin, la temelie sistemului lui Hazov stătea selecția riguroasă și sinteza maselor de lumină și de umbră, tratate extrem de generalizat. Accentul nu se punea pe analiză, ci pe sinteză, pe unitatea și organicitatea motivului prezentat. Datorită acestei sinteze, lucrările și, în mod special, studiile păreau proaspete și dezinvolve. Fragmentarismul și prelucrarea amănunțită a detaliilor inutile erau astfel evitate. Evident că în condițiile celei de a doua jumătăți a anilor '40, când avea prioritate pictura așa-zisă tematică, narativă și encomiastică prin excelență, pictură în care detaliile neesențiale erau tratate cu lux de

¹ Petru Comarnescu avea un doctorat consacrat „Naturii frumosului și relației lui cu binele”, susținut la începutul anilor '30 în SUA, la „University of Southern California” din Los Angeles.

² Gheorghe (Gigi) Șaru (1920–2003) – cunoscut pictor român care a fost redactor-șef al revistei „Arta” (1950–1964) și profesor la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București (1948–1982). Ulterior, la începutul anilor '80 s-a stabilit în SUA.

amănunte, acestea fiind privite ca o cheazășie a veridicității celor reprezentate, sistemul lui Hazov nu avea șanse să reziste mult timp. Însuși Hazov era urmărit, marginalizat, etichetat drept formalist. La insistența comitetului orășenesc de partid, în anul 1949 – sub motiv că derutează tinerii plasticieni – el a fost retrogradat temporar din membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici în candidat de membru.

Deși era supus în permanență unor presiuni administrative, în cei câțiva ani de predare la Școala de Arte Ivan Hazov a reușit să educe o generație întreagă de plasticieni basarabeni. Aceștia l-au depășit ulterior ca artiști, dar i-au rămas toată viața recunoscători pentru metoda justă de predare a principiilor de bază ale artelor plastice.

Lucrarea de diplomă (azi i-am spune *lucrare de licență*) a Valentinei Rusu Ciobanu, executată în 1946, corespundea din punctul de vedere al conținutului cerințelor *realismului socialist*. Pânza se numea *Ostateca* și reprezenta o fată ținută în închisoare în anii războiului. Maniera în care a fost pictată această pânză proba o bună cunoaștere a particularităților anatomice ale figurii umane și o anume lejeritate și dezinvoltură în aplicarea tușelor de culoare. În aceeași cheie era concepută și pictura *Întoarcerea ostașului* terminată de Valentina Rusu Ciobanu în 1947, deja după absolvirea Școlii de Artă. Nefiind totalmente lipsite de „stângăcii”, aceste lucrări probează caracterul alert al penelului, o anumită libertate în tratarea detaliilor și o aplecare sinceră spre un *nonfinito* deliberat în stadiul final de execuție a operei, – principii – profesate inițial, de Corneliu Baba la Iași, și ulterior, de Ivan Hazov la Chișinău. În aceeași perioadă, la începutul anului 1948, numele pictoriței apare pentru prima oară într-un catalog al unei expoziții. Este vorba de catalogul la expoziția dedicată aniversării a treizecea de la Revoluția din Octombrie, vernisajul având loc pe data de 8 noiembrie 1947.

Condiția artistului plastic din URSS de la sfârșitul anilor '40 – începutul anilor '50 era extrem de precară. În acei ani ideologia partidului duceau o aprigă luptă împotriva curentelor zise „burgheze” în artele plastice, în special împotriva impresionismului. Tablourile energic pictate, cu utilizarea *nonfinito*-ului ca procedeu de tratare a formei, erau etichetate drept formaliste și tributare ideologiei burgheze. Astfel, chiar și în anul 1957, la zece ani de la aceste evenimente și mult după terminarea tabloului *Întoarcerea ostașului*, într-un album apărut la Moscova, la editura „Sovetski hudojnik”, Valentina Rusu Ciobanu, împreună cu Glebus Sainciuc și cu Nichita Bahcevan, erau criticați pentru faptul că tablourile lor arată „neterminate”, că sunt „schematice” etc. La aceste critici ale formei lucrărilor se adăugau criticile conținutului. Artiștilor le era imputată insuficiența cunoaștere a vieții, lipsa de detalii și observații veridice, cunoașterea superficială a *realității socialiste* ș.a. Cu toate aceste critici, emanând din coridoarele puterii, Valentina Rusu Ciobanu, împreună cu câțiva colegi de studii, au fost primiți cu toții în Uniunea Artiștilor Plastici. Acest eveniment s-a produs în felul următor. În toamna anului 1947, când președinte al Uniunii Artiștilor Plastici era încă Aleksei Vasiliev și când majoritatea proaspeților absolvenți ai primei promoții postbelice a Școlii de Artă erau deja primiți în Uniune în calitate de „candidați în membri”, de la Moscova a sosit o comisie în scopul examinării situației din republică. În sala de festivități a Uniunii Artiștilor Plastici, care se afla pe atunci în clădirea actualului Centru de Creație Populară (strada *Nicolae Iorga* colț cu strada *Aleksei Șciusev*) au fost expuse lucrările membrilor și candidaților în membri ai Uniunii Artiștilor Plastici. Unul din criticii moscoviți, al cărui nume, cu părere de rău, plasticiana nu și-l mai amintește, a remarcat simplu, cu un aer dojenitor: „Păi, la voi candidații sunt mai buni decât membrii Uniunii!”. Președintele ședinței, pentru a calma spiritele și a aplana conflictul care era pe cale să izbucnească, a replicat prompt: „Ei nu mai sunt candidați, ei sunt deja membri ai Uniunii!”. Formalitățile cu aprobarea din partea Moscovei au durat vreo două luni și, la începutul anului 1948, Valentina Rusu Ciobanu împreună cu câțiva colegi, a fost primită direct în calitate de membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici, sărind peste etapa pregătitoare de „candidat”, care, în alte cazuri, dura pe atunci ani de zile. În acei ani grei de foamete în Basarabia avantajul principal pe care îl oferea statutul de membru al Uniunii ținea de acordarea cartelelor de aprovizionare speciale, de care, ce-i drept, Valentina Rusu Ciobanu nu a mai avut timpul să beneficieze, întrucât ele au fost curând anulate.

Anul 1949 a fost un an foarte dificil și stresant. Pe 21 decembrie, se împlineau 70 de ani din ziua nașterii „părintelui popoarelor”, Iosif Vissarionovici Stalin. Jubileul urma să fie sărbătorit prin concerte și expoziții pe tot teritoriul Uniunii Sovietice și al țărilor *lagărului socialist*. În luna ianuarie a acestui an din Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldovenească făceau parte 26 de membri și 14 candidați. În urma măsurilor întreprinse de purificatorii ideologici de la comitetul orășenesc de partid și de la comitetul de conducere al Uniunii, au fost excluși din organizație 6 oameni și au fost „retrogradați” din *membri* în *candidați* încă 11 (inclusiv Hazov). Artiștii erau dați afară sau retrogradați nu numai pentru „formalism”, ci și pentru „pasivitate în creație”. Situația din filiala moldovenească a Uniunii Artiștilor Plastici a devenit catastrofală. În ajunul jubileului lui Stalin la Chișinău rămăseseră numai 9 membri titulari ai Uniunii.

Nici vorbă de expoziții jubiliare și de alte manifestări cerute insistent de Secția de ideologie a Comitetului Central al partidului. Adevăratele motive ale creării acestei situații țineau de urmările politicii represive de după război a Partidului Comunist al Uniunii Sovietice în domeniile culturii și artei. Ele erau o consecință directă a cuvântărilor lui Andrei Jdanov din '46, a „hotărârilor” partidului referitoare la revistele *Zvezda* și *Leningrad*, a hotărârii din februarie 1948 „Cu privire la opera *Marea Prietenie* a lui Muradeli” și a altor documente oficiale. La începutul anului '49 vigilența centrului s-a reflectat (evident, cu întârziere) și asupra provinciilor. De ea s-au molipsit brusc și *apparaticii* de la Chișinău. Ce-i drept, ei au cam dat-o în bară. De „vehemența” lor în ajunul jubileului lui Stalin s-au speriat, probabil, „ștabii” cei mari de la Academia de Arte unională și de la Uniunea moscovită a Artiștilor Plastici. Lor le-ar fi fost foarte greu să explice de ce după patru ani de la război o filială națională (abia înființată în 1948) a organizației plasticienilor se află în pragul lichidării. Așa că în primăvara anului 1949 la Chișinău a sosit reprezentantul plenipotențiar al centrului, pictorul și graficianul Aram Vanețian, care avea sarcina de a ameliora climatul psihologic din Uniunea chișinăuiană și de a redresa situația din învățământul artistic, în mod special din atelierul de desen, deschis în 1948 pe lângă Uniunea Artiștilor Plastici din Chișinău. La adunarea generală a Uniunii, Vanețian a dat toată vina nu atât pe artiști, cât pe „povara trecutului burghez” de care ei nu sunt responsabili, pe „influența futurismului și formalismului de acum doi-trei ani” care era, chipurile, puternică în Basarabia ocupată de fasciști (?!). Emisarul moscovit i-a criticat nu numai pe cei acuzați de formalism, ci și pe unii promotori excesiv de zeloși ai „realismului socialist” din capitala republicii.

Spre sfârșitul sejurului său la Chișinău, Vanețian a raportat Moscovei că artiștii din Republica Moldovenească s-au „lecuit” totalmente de „modernism” și că pot participa la expozițiile jubiliare ce urmau să fie organizate. Tot atunci el a insistat să fie date trei premii celor mai buni pictori din capitala Moldovei Sovietice. Premiul întâi i-a fost acordat lui Glebus Sainciuc, premiul doi i-a revenit lui Mihail Grecu, iar premiul trei i-a fost înmănat lui Vladimir Moțcaniuk.

Aici trebuie menționată duplicitatea politicii culturale a Moscovei în raport cu organizațiile artiștilor plastici din republici. Abordarea de tip „recompensă-și-pedeapsă” (engl. „a carrot-and-stick”) era aproape întotdeauna însoțită de politica „divide et impera” („dezbină și stăpânește”). Din acest motiv emisarii trimiși de centru păstrau întotdeauna o anumită distanță în raport cu „taberele” beligerante din republici și nu acordau niciodată laurii „victoriei” absolute uneia din părți. Mai mult decât atât: dorind să pară progresiști, erudiți, cu vederi largi și neînchistați în dogme (ba chiar să-și demonstreze „importanța personală” printr-o anumită independență față de birocrăția de partid sau de stat!) acești reprezentanți ai Moscovei simulau adesea un „liberalism” conciliator și bonom, care era însă foarte repede uitat odată cu revenirea lor la matcă, în capitala imperiului.

După cum era de așteptat, inspecțiile efectuate de centru în republici nu s-au sfârșit printr-o singură vizită. La „invitațiile” (a se subînțelege – „instigațiile”) unui oarecare Silin, care deținea pe atunci funcția de secretar al organizației de partid a Uniunii Artiștilor Plastici din republică, spre sfârșitul anului 1949 sau la începutul anului 1950 la Chișinău a sosit în inspecție un alt emisar al centrului, artistul plastic Anatoli Nikiforovici Iar-Kravcenko (1911–1983), cunoscut ca autor al tabloului „Gorki le citește lui Stalin, Molotov și Vorosilov poemul său *Fata și Moartea*”. Împreună cu deja pomenitul Silin, cu graficianul Evgheni Merega și cu pictorul și criticul de artă Aleksei Vasiliev, oaspetele moscovit a inspectat atelierele de creație ale artiștilor plastici basarabeni.

Valentina Rusu Ciobanu împreună cu soțul ei Glebus tocmai începuseră să lucreze la viitorul tablou *Tractoriștii* (în varianta finală tabloul se va numi *Tabără în câmp: tractoriștii citesc ziarul*). La întrebarea ridicolă a comisiei: „Cu ce vă ocupați?”, soții au arătat tabloul neterminat, studiile, materialul pregătitor. Speranțele „vigilenților” de la Chișinău nu s-au adeverit. Lui Iar-Kravcenko i-a plăcut tabloul și el a cerut filialei moldovenești a Uniunii Artiștilor Plastici să organizeze plecarea autorilor la tabăra de creație de la Senej. În plus, a propus să li se înmâneze și câte o primă în valoare de cel puțin 1000 de ruble.

E cazul să dăm aici o explicație privind paternitatea colectivă a tabloului soților Sainciuc. În general, Valentina Rusu Ciobanu opta întotdeauna pentru creația individuală, spiritul „de brigadă” fiindu-i profund străin. La sfârșitul anilor '40 și la începutul anilor '50, această metodă de lucru în colectiv era impusă pictorilor în mod administrativ: se dădeau contracte rentabile doar grupurilor de artiști. Această practică, evident, nu putea dura mult timp – prea diferiți erau artiștii plastici, prea diferite erau opiniile, gusturile și predilecțiile lor.

La Senej primul a plecat Glebus. Fiul Lică, născut la 29 iunie 1947, era încă prea mic și Valentina Rusu Ciobanu s-a temut să-l lase singur cu buneii. Așa că pictorița a făcut prima călătorie la o casă de creație nu la Senej, ci la așa-numita „haltă” de la Celiuskinskaia.

Împreună cu Valentina Rusu Ciobanu au plecat la Celiuskinskaia Leonid Grigorașenco, Evgheni Merega și Claudia Cobizev. Această plecare i s-a întâmpărit pictoriței pentru toată viața din cauza interminabilei călătorii

de la Chișinău la Moscova, care a durat trei zile. Pe atunci trenurile circulau cu mult mai încet și se opreau „la fiecare stâlp de telegraf”. Artista, extenuată de nopțile nedormite cu copilul, a dormit încontinuu pe tot parcursul drumului, trezindu-se doar pentru câteva minute, suficiente însă ca să poată bea un ceai.

Un avantaj al „haltei” de la Celiuskinskaia era posibilitatea de a vizita muzeele moscovite (Muzeul „A. S. Pușkin”, Galeria Tretiakov, muzeele Kremlinului etc.) și de a face sport, în special schi și patinaj. Cine dorea să picteze dispunea de o libertate aproape desăvârșită. Conducătorii grupului, veniți din Moscova, erau destul de liberali. Obişnuită cu frigul din casa de la Chișinău, unde focul se făcea doar în camera copilului și a buneilor, Valentina Rusu Ciobanu s-a simțit bine în atelierul călduros al vilei, unde, pe deasupra, mai era și asigurată cu mâncare caldă, oferită de patru (!) ori pe zi. Și aceasta la doar doi ani după foametea cumplită pe care o suportaseră cu toții în Basarabia. Aici, la Celiuskinskaia, artista a executat o serie întreagă de studii, schițe și crochiuri, ceea ce i-a îmbogățit simțitor paleta și posibilitățile de expresie. Din acea perioadă face parte portretul cultivatoarei de tutun Maria Malai, căreia în 1949 i s-a decernat titlul de Erou al Muncii Socialiste. De fapt, portretul propriu-zis nu a fost executat la Celiuskinskaia, dar are puncte de tangență cu maniera stilistică a pictoriței șlefuită în acea perioadă. Cultivatoarea de tutun nu e reprezentată, după cum se obișnuia pe atunci, în atelierul fabricii sau în câmp, ci e pictată într-o atmosferă intimă de acasă, șezând la masă. Nimic patetic, nimic exagerat. Realitatea este văzută și apreciată de pe pozițiile bunului-simț și nu ale sloganelor desuete. Doar steaua de erou indică „noul statut” al simplei colhoznice, care în rest nu se deosebește prin nimic de sutele de chipuri de țărance, pictate de plasticiană.

În anii '50 Valentina Rusu Ciobanu reușește să viziteze de câteva ori și tabăra de la Senej. În special i s-a întipărit călătoria din iarna anului 1951–1952. Atunci la tabără a poposit un grup mare de artiști plastici din Republica Moldovenească, grup din care mai făceau parte Dumitru Sevastianov, Moisei Gamburd, Ana Baranovici, Leonid Grigorașenco, Mihail Grecu, Ion Jumati și Glebus Sainciuc. Conducător al grupului, numit de Moscova, era pictorul Aleksandr Bubnov, celebru în anii '50 datorită tabloului istoric *Dimineața pe câmpul Kulikovo* (1943–1947) pentru care artistul a primit în anul 1948 premiul „Stalin”. Acest Bubnov era destul de liberal, în plus, pe lângă toate, mai era și teribil de ocupat. Aproape că nu se arăta la tabără, lăsându-i pe plasticienii basarabeni să-și rezolve singuri problemele traiului și ale creației. Grupul chișinăuian era în acea iarnă cel mai numeros. Dar aici se aflau și artiști plastici veniți din alte republici. La Senej Valentina Rusu Ciobanu a făcut cunoștință cu Vaja Mdivani din Georgia și cu Albina Markunaite din Lituania.

Cu totul alta s-a dovedit a fi atmosfera de la Vila Academică de la Abramțevo, vizitată de pictoriță în 1954. În pofida reputației ei, datorate faptului că găzduise o pleiadă întreagă de personalități de primă mărime ale culturii ruse, vila nu a inspirat-o deloc pe pictorița de la Chișinău. Poate că de vină era mult prea evidentul stil retro *à la russe* care era omniprezent la Abramțevo: începând cu biserița de lemn și terminând cu mobilierul și piesele de artizanat care erau la tot pasul. Pe Valentina Rusu Ciobanu o oboseau și „băile de sâmbătă” cu graficul lor imuabil, și bețiile veșnice, și cântările zgomotoase, și interminabilul joc de cărți la care se dedau bărbații pe parcursul șederii lor la vilă. În orice caz, sejurul de la Vila Academică nu s-a dovedit a fi cel mai reușit.

Tabloul *Tabără în câmp* finalizat de soții Sainciuc în 1952, deși initial fusese apreciat de Iar-Kravcenko, în varianta lui finală a fost criticat de Aleksei Vasiliev și de Matus Livșiț în revista *Okteabr' (Octombrie)*, nr. 1 din 1953, p. 92. Criticii de artă susțineau că autorii „n-au izbutit să redea cultura înaltă a muncii creatoare a tractoriștilor”(?). Era o observație aberantă, dar „la modă” în acei ani.

De o primă apreciere a creației într-o publicație unională Valentina Rusu Ciobanu s-a învrednicit abia după expunerea tabloului *Fată la fereastră* (1954, fig. 1). Colega de studii a pictoriței, Ada Zevin, care semna articolele de critică cu numele A. Mansurova, în introducerea la albumul *Izobrazitel'noe iskusstvo Moldavskoi SSR (Arta plastică a RSS Moldovenești)* publicat la Moscova în 1957, scria următoarele: „...o măiestrie deja constituită demonstrează pictorița Valentina Rusu Ciobanu. Profilul îngândurat al *Fetei la fereastră*, umerii ei firavi, acoperiți de dantela maramei, sporesc atmosfera lirică a portretului. Este pictat foarte bine vălul, care sclipește cu paietele lui în semiîntunericul încăperii...”. Ada Zevin a scris în termeni elogioși și despre o altă lucrare – portretul *Fata cu mărgelă*: „...un fermecător chip sudic, în care ochii negri și obraji *râd* în modul cel mai sincer, iar broboada de deasupra feței smeade pare orbitor de albă...”. După părerea aceluiași critic, Valentina Rusu Ciobanu știe să prindă foarte bine caracterul modelului, în special trăsăturile naționale. Gama cromatică a acestor portrete este inspirată de coloritul artei populare, în mod special de coloritul pieselor textile, al scoarțelor, lăicerelor și covoarelor. Cât privește textura tablourilor, ea este bogată și variată, tușele fiind energice și rapide. Naționale după caracterul lor sunt, în opinia aceluiași critic, și naturile moarte ale pictoriței. Atât coloritul lor, cât și principiile de selectare a obiectelor probează cu prisosință acest lucru.



Fig. 1. Fată la fereastră (1954).



Fig. 2. La joc (1957).



Fig. 3. Ștefan cel Mare după lupta de la Războieni (1959–1960).



Fig. 4. Portretul scriitorului Aureliu Busuioc (1958).

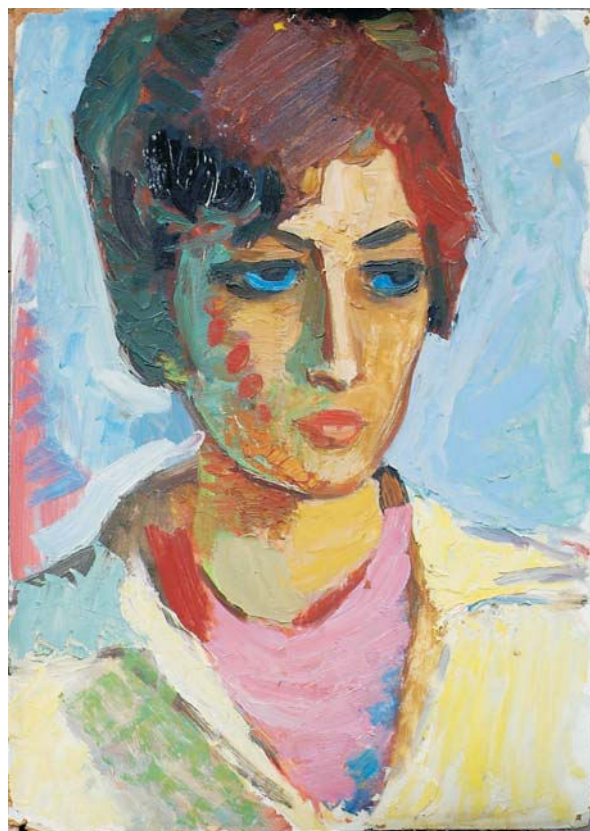


Fig. 5. Portretul actriței Silvia Berov (1962).

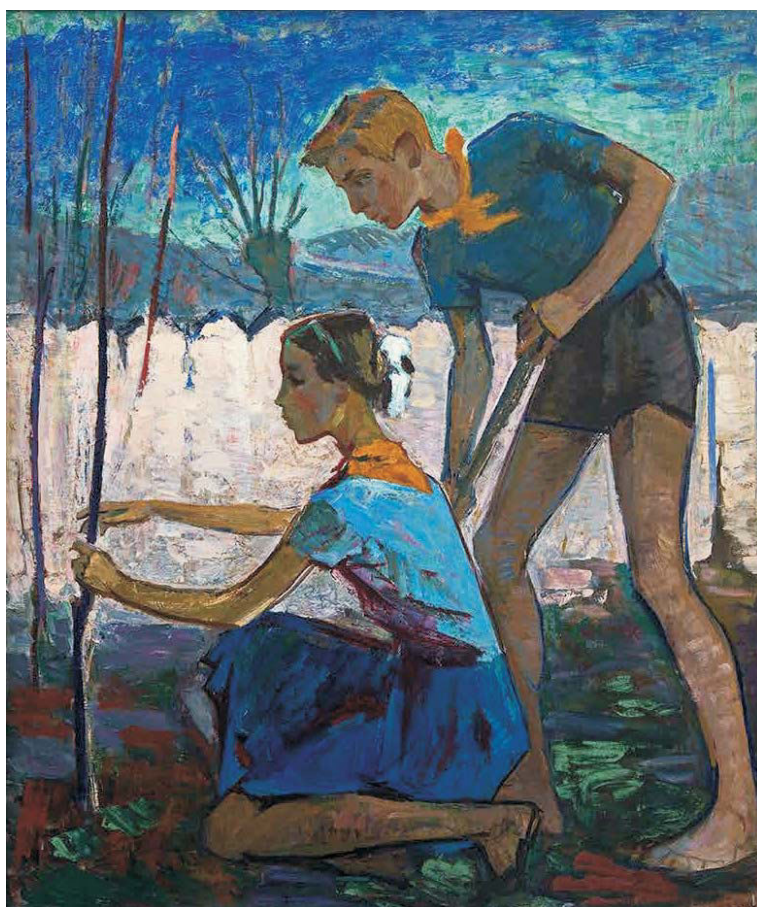


Fig. 6. Plantarea pomilor (1960–1961).

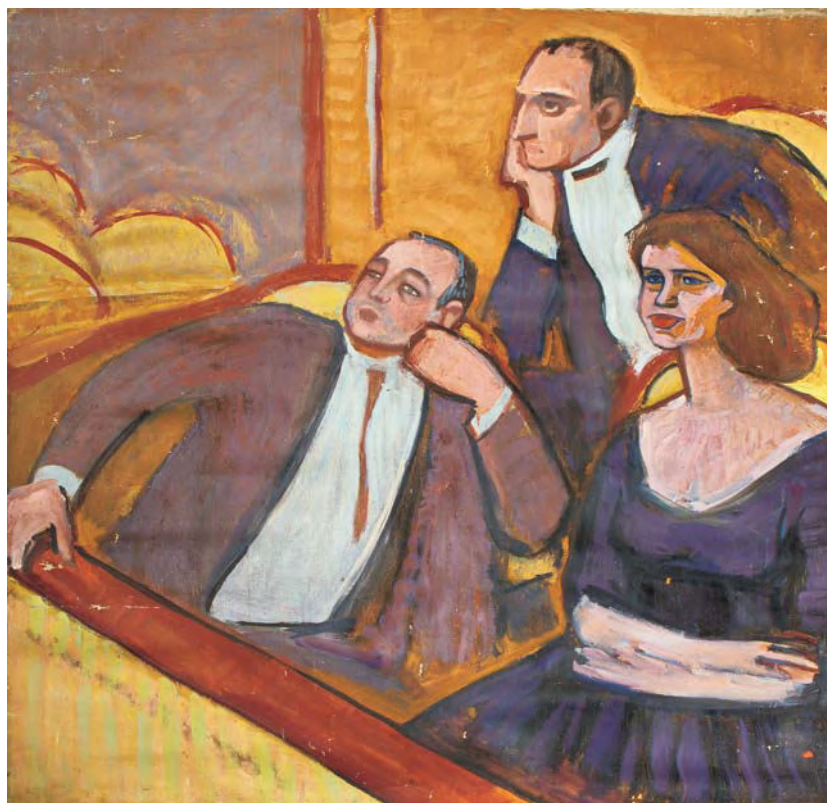


Fig. 7. Triplul portret al compozitorilor Alexei Stârcea, Vasile Zagorschi și al cântăreței Valentina Savițkaia (rămas neterminat, 1963).



Fig. 8. Portretul actorului Dumitru Fusu (1964).



Fig. 9. Cană pe pervaz (1965–1966).



Fig. 10. Tinerete (1967).

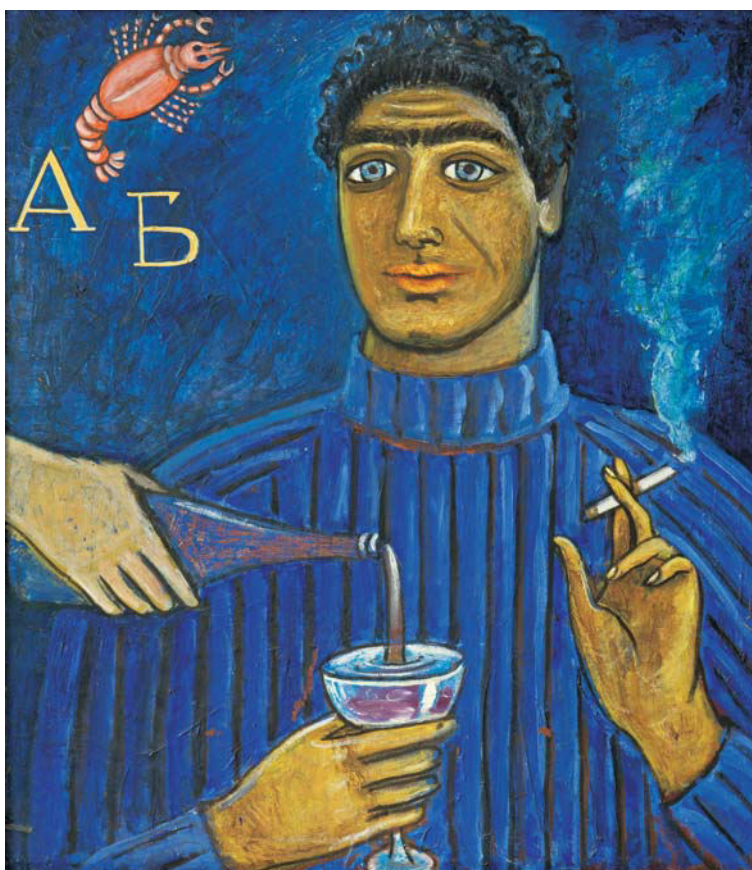


Fig. 11. Bărbatul cu pocal și țigară (1966).



Fig. 12. Diogene sau Îmblânzitorii de lei (1967).



Fig. 13. Portreul regizorului Emil Loteanu (1966–1967).



Fig. 14. Portretul pictorului Glebus Sainciuc (1970).



Fig. 15. Constantin Stamati (1970).



Fig. 16. Autoportret în ochelari din (1974).



Fig. 17. Imponderabilitate (1974).



Fig. 18. Glie și oameni (1975).



Fig. 19. Citate din istoria artei (1978).



Fig. 20.a. Portretul scriitorului Ion Druță (1969).



Fig. 20.b. Portretul scriitorului Ion Druță (1972).

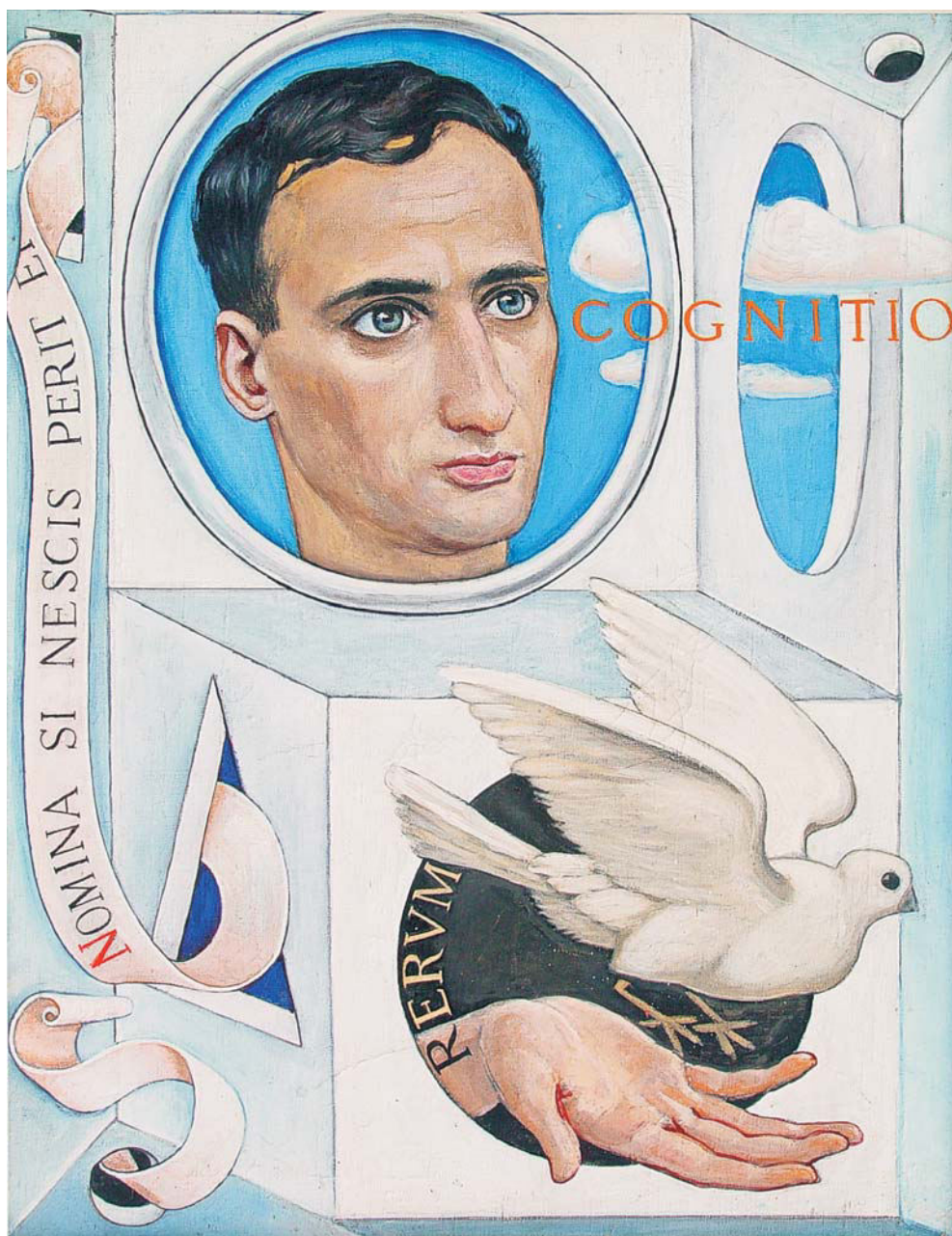


Fig. 21. Portretul poetului Grigore Vieru (1972).



Fig. 22. Portretul scriitoarei Vera Malev (1972).



Fig. 23. Portretul lui Vlad Ioviță (1982-1983).

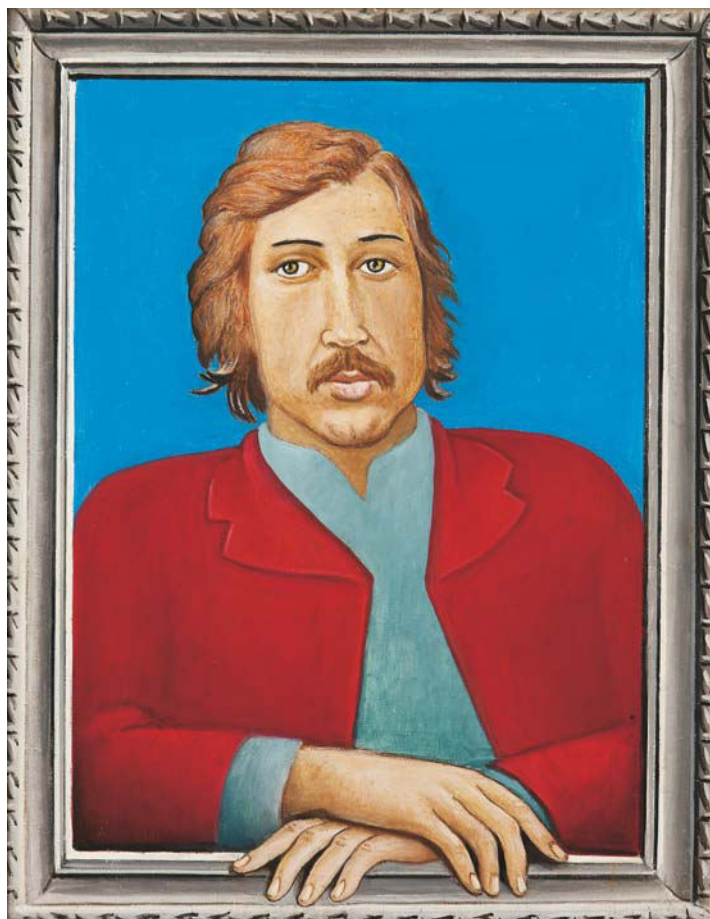


Fig. 24. Portretul regizorului Vlad Druc (1974–1975).



Fig. 25. Saltimbancul (1976).

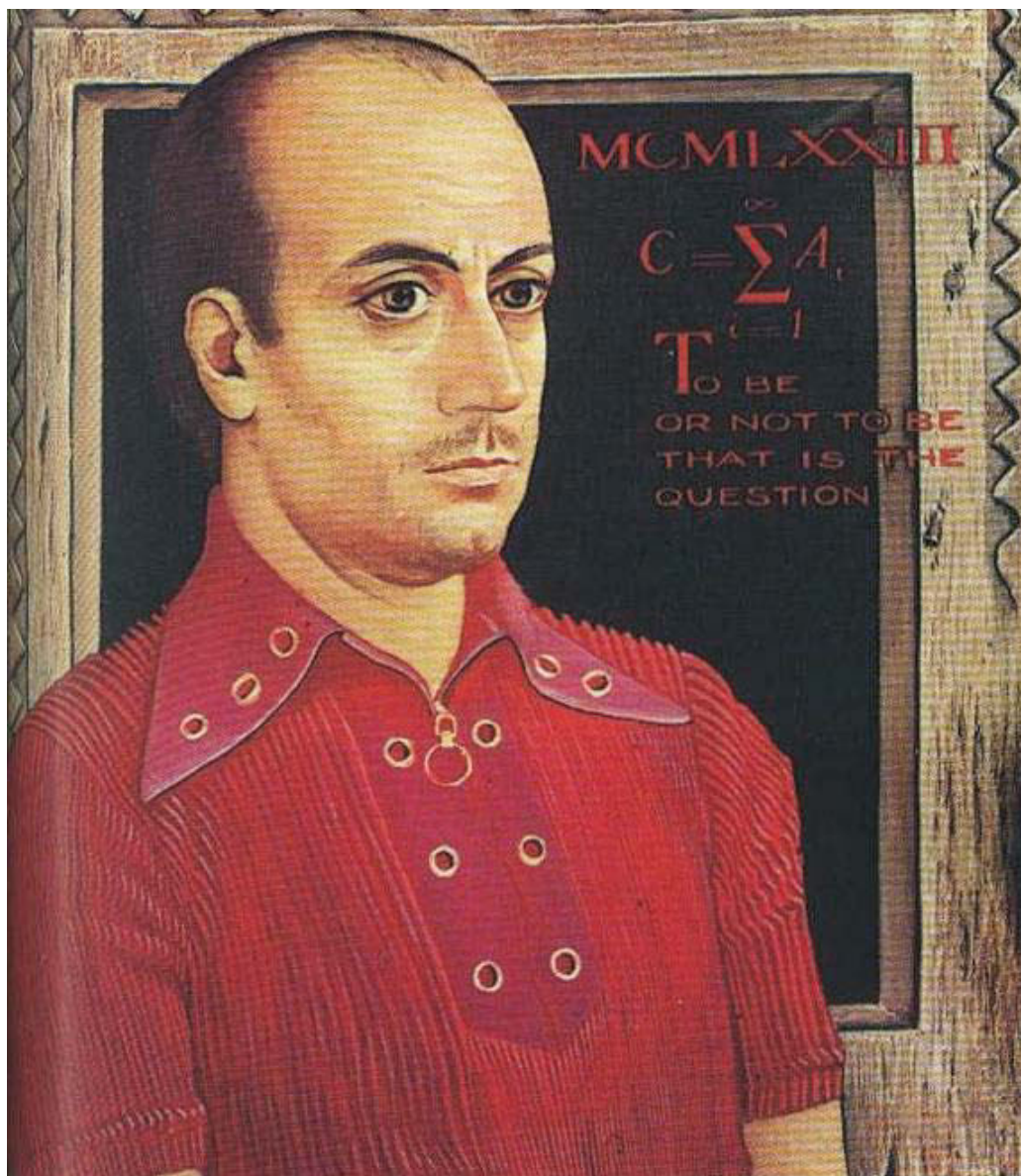


Fig. 26. Portretul lui Ion Sandri Șcurea (1973).



Fig. 27. Compoziție „Disc” (1970).



Fig. 28. Compoziție „Cub” (1970).



Fig. 29. Amintiri. Fantezie (1980).



Fig. 30. Tabloul „Micul dejun” și fotografia lui tanti Caty (1979–1980).



Fig. 31. Desuetudine (1990).



Fig. 32. 1990: Anno Domini (1990).

În anul 1956, când *Cortina de Fier* devine după moartea lui Stalin ceva mai transparentă, Valentina Rusu Ciobanu reușește să viziteze Viena. Ea a putut astfel cunoaște imensele colecții de artă din capitala fostului Imperiu Austro-Ungar.

O operă definitorie pentru creația plasticienei din acei ani este tabloul *La joc* (fig. 2). În pofida faptului că acest tablou a fost realizat în conformitate cu principiile picturii realiste, el a fost, totuși, vehement criticat de ideologii oficiali de la Chișinău din motivul „acceptării manierei impresioniste”. De fapt, adevăratul *impresionism* francez (gen Monet sau Renoir) este foarte departe de maniera stilistică în care a fost pictat tabloul *La joc*. Aici, mai degrabă, pot fi descoperite unele afinități cu pictura lui Nicolae Grigorescu din perioada ce a urmat șederii sale la Barbizon sau – în maniera de a pune tușele de culoare – cu pictura unui Zorn sau a unui Arhipov.

Tabloul *La joc*, pictat în 1957, exemplifică cât se poate de reușit principiile de constituire a compozițiilor dinamice, cu mari suprafețe de lumină și umbră, cu o distincție clară a planurilor spațiale, cu un joc cromatic rafinat al picturii așa-zis „valorice”, principii ce au fost însușite de pictorița încă în anii studenției de la Corneliu Baba la Iași și de la Ivan Hazov la Chișinău. Critica „angajată” de atunci a văzut în acest tablou doar o „deviere de la normele clasice”, din motivul că „figurile au contururi estompate, formele sunt pe alocuri amorfe, iar petelor de culoare li s-a dat frâu liber...” (Vezi citatul integral în cartea Sofiei Bobernaga *Valentina Rusu Ciobanu*, Chișinău, „Literatura Artistică”, 1979, p. 6). Complexitatea caracterelor umane, prezentate foarte bine în acest tablou nu a fost nici observată, nici apreciată de criticii anilor '50. Reușit este și studiul pregătitor pentru tabloul *La joc*. El se află actualmente în colecția Gretei Popescu, la Chișinău. Studiul definește deja *compoziția* lucrării, dar încă nu rezolvă satisfăcător unele probleme ce țin de clarobscur. Astfel, imaginea figurii feminine din dreapta tabloului este excesiv de iluminată, ceea ce o face să concureze cu protagonista subiectului – tână fată în rochie deschisă, cu o floare în mâna stângă, ce se avântă în iureșul dansului. Ulterior, în varianta finală a lucrării, Valentina Rusu Ciobanu o va „lăsa în umbră” pe femeia din dreapta compoziției, pentru a focaliza și mai mult atenția privitorului asupra nucleului compoziției: gestul fetei cu floare.

În anii 1959–1960 este finalizat cel mai important tablou pe temă istorică al artistei: este vorba de imensa pânză *Ștefan cel Mare după lupta de la Războieni* (fig. 3). Asupra acestui tablou pictorița lucrase mai mulți ani. Recursul la genul istoric nu a fost în cazul de față un obol plătit esteticii oficiale care ierarhizase genurile picturii după criteriul artificial al conținutului lor, acordând prioritate tabloului istoric și celui tematic. Cu atât mai mult cu cât în condițiile Chișinăului anilor '50 tema respectivă, evocarea figurii lui Ștefan cel Mare, nu puteau fi pe placul funcționarilor rusofoni de la minister sau de la Uniunea Artiștilor Plastici. Artista a fost într-adevăr pasionată de posibilitatea de a reda caracterul dârz al domnitorului, manifestat pregnant anume în episodul luptei de la Războieni. Această luptă, care a avut loc pe data de 26 iulie 1476 și a fost numită în unele enciclopedii „Lupta de la Valea Albă”, este probabil momentul cel mai dramatic din viața curajosului domnitor. Anume în lupta de la Războieni s-au manifestat în toată amploarea spiritul de rezistență, clarviziunea, stoicismul, talentul organizatoric și voința domnitorului. Tocmai aceste calități a și încercat Valentina Rusu Ciobanu să le prezinte – inițial – în studiile pictate și – ulterior – în varianta finală a tabloului, evitând concomitent, pe cât a fost posibil, gesturile spectaculoase atât de des întâlnite în pictura *batalistă*.

Drept model pentru trăsăturile feței lui Ștefan cel Mare pictoriței i-a servit chipul socrul lui, Vasile Sainciuc. În tablou Ștefan cel Mare pare calm. El nu-și pierde cumpătul, deși are toate motivele: în dreapta lui zac ostașii răniți și însângerați. Fața îngândurată a domnitorului este prezentată frontal, iar privirea îi este ațintită spre spectator. Maniera tehnică în care a fost pictat tabloul amintește de pictura *alla prima*, vădind siguranța și precizia penelului. Tușele sunt largi, păstoase în zonele luminate și transparente în umbră. Pe alocuri, este utilizată cu multă finețe și tehnica *glasiului*. Calități indiscutabile ale tabloului sunt limpezimea și prospețimea lui, datorate sonorității culorilor și fineței tratării *valorice* a suprafețelor pictate. Structura compozițională a tabloului este de asemenea impecabilă.

Într-o cheie picturală similară tabloului istoric descris mai sus sunt tratate și cele câteva portrete realizate de Valentina Rusu Ciobanu la sfârșitul anilor '50. Atât portretul lui Aureliu Busuioc din 1958 (fig. 4), cât și portretul Mariei Brovin din 1959, prin maniera în care au fost realizate creează impresia picturii *alla prima* – pictură „dintr-o singură respirație”. Tușele sunt impulsiv aplicate pe suprafața pânzei. Culoarea este tratată generalizat, acoperind mari suprafețe. Detaliile inutile sunt eludate. În *Portretul lui Aureliu Busuioc* este foarte reușit redată privirea poetului și mâinile cu degete fine, schițate doar prin câteva atingeri sugestive ale penelului. Firea omului de artă este sugerată în acest portret nu prin attribute exterioare,

ci prin particularitățile formal-stilistice ale tabloului, prin economia mijloacelor utilizate, prin lapidaritatea „scriiturii”, bogăția texturii, grația și ușurința aplicării tușelor.

Din studiile sau crochiurile acelei perioade poate că unul dintre cele mai reușite este *Portretul mamei*, datat de Sofia Bobernaga cu anul 1961, dar care pare să fie anterior cu un an sau doi. Portretul actriței Silvia Berov din 1962 – de fapt un studiu pictat pe carton în maniera *alla prima* – se impune prin sonoritatea majoră a coloritului (fig. 5).

Frontiera între anii '50 și '60 ai secolului al XX-lea s-a remarcat printr-o înnoire substanțială a posibilităților de expresie în arta numită pe atunci sovietică. Stilul narativ, retoric, pompos, cu fabulă literară desfășurată, promovat de Academia de Arte a URSS, este puternic zdruncinat de apariția așa-numitului *stil sever* (rus.: *surovii stil*). Rușii Pavel Nikonov, Nikolai Andronov, Viktor Popkov, frații Aleksandr și Piotr Smolin, azerul Tair Salahov, letonul Edgars Iltneris ș. a. renunță la „fabula” și la „narațiunea” picturilor tematice ale anilor '50 și încep să promoveze o pictură de șevalet preponderent monumentală, cu un grad de generalizare mai elevat.

În Republica Sovietică Socialistă Moldovenească *stilul sever* nu a prins rădăcini adânci. Aceasta se explică prin faptul că respectivul stil era prin excelență „urban” și orientat spre mediul proletar, ceea ce în condițiile unei republici agrare îngreuna simțitor recepționarea lui. Dar noile tendințe spre *monumentalism* și spre *decorativism*, specifice într-o anumită măsură *stilului sever*, au fost întâmpinate cu bucurie și de către artiștii plastici din Chișinău.

O lucrare de tranziție de la pictura tematico-narativă (pictată, ce-i drept, în maniera *alla prima*) din anii '50 spre pictura monumentală și de factură naivă a anilor '60, o prezintă în creația Valentinei Rusu Ciobanu tabloul *Plantarea pomilor* (fig. 6), finalizat în anii 1960–1961. Aici subiectul este cât se poate de simplu și de banal: doi pionieri-adolescenți, un băiat și o fetiță, sădesc un puiet. Adevăratul mesaj al tabloului trebuie căutat în forma lui plastică. Asemeni vechilor fresce egiptene, Valentina Rusu Ciobanu își reprezintă figurile strict *în profil* (doar umerii băiatului, pictați în maniera artei egiptene, sunt întorși frontal). Monumentalitatea acestui tablou se datorează gradului înalt de generalizare și de omogenizare a suprafețelor acoperite cu culoare, rolului covârșitor jucat de siluetele figurilor, amplificării sonorității cromatice prin saturația culorilor. Aceste noi tendințe din creația plasticiei au fost aspru criticate în anii 1961–1962 la Chișinău. Împreună cu Mihai Grecu, care pictase în 1959–1960 celebrul tablou *Fetele din Ceadâr-Lunga*, Valentina Rusu Ciobanu era învinuită „de mângălituri, locul cărora nu este în cadrul expozițiilor și muzeelor”. Chiar și unii critici de artă și scriitori au fost învinuiți de faptul că „nu iau atitudine” și că încearcă să treacă „sub tăcere” tendințele formaliste din arta lui Mihail Grecu și a Valentinei Rusu Ciobanu”. De acest „păcat capital” au fost învinuiți în primul rând criticul Matus Livșiț și scriitorul Alexandru Cosmescu.

În atare condiții atât criticii de artă mai independenți (în ce măsură se putea să fii independent în acele zile, astăzi e greu de judecat), cât și unii pictori erau nevoiți să caute diverse subterfugii pentru a-și promova opțiunile estetice. Un astfel de subterfugiu îl oferea sloganul esteticii marxist-leniniste, în conformitate cu care arta trebuie să fie „socialistă după conținut și națională după formă”. Partea a doua a acestui slogan (în care se vorbea despre *formă*, iar *forma națională* pe atunci era identificată cu posibilitățile de manifestare ale „spiritului” popular) oferea artiștilor plastici din anii *destinderii hrușcioviste* posibilitatea de a introduce în operele lor elemente decorative abstracte, motivând acest lucru prin existența incontestabilă a unor astfel de motive plastice în arta populară. Argumente similare erau invocate și în legătură cu „îmbogățirea” paletei cromatice. Această „îmbogățire” – care nu era nimic altceva decât înlocuirea accentului de pe *valoarea* culorii pe *saturația* ei cromatică și pe tratarea în mod local, omogen, fără clarobscur a suprafețelor pictate – era o reacție la *monocromatismul tenebros* al picturii sovietice din anii '50. În discuțiile pe care le aveau cu autoritățile, artiștii și criticii ce susțineau aceste înnoiri invocau însă argumente de altă natură. Totul era prezentat ca o consecință logică a *formeii naționale* în arta plastică, *formă* în care decorativismul și culorile sonore descind direct din folclorul plastic existent, prezentat atât de bine în covoare, scoarțe, în portul popular și în alte obiecte de artizanat rural. Iată cum caracteriza pictorița în acei ani valoarea artei populare: „Astăzi valoarea artistică a artei populare este incontestabilă; expresivă în compoziție, emotivă în culoare, laconică și cu generalizări mari, o artă de mare umanism, în care totul este trecut prin ochiul sensibil și sufletul generos al omului...” (vezi: Sofia Bobernagă, *op. cit.*, p. 20). Merită a fi remarcat faptul că din multiplele fațete ale artei populare, Valentina Rusu Ciobanu accentuează în primul rând *ingenuitatea* acestei arte. Pentru pictorița una dintre cele mai mari calități ale artei populare este *naivitatea* pe care o „traduce” (o *identifică* – n.n., C. C.) prin cuvintele *sinceritate* și *fantezie* (ibidem).

Portretul Eugeniei Surugiu (1960) – pictat în ajunul Decadei literaturii și artei Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești la Moscova – mai suferă încă de contradicția dintre amplificarea *saturației* cromatice și modelarea formei prin *clarobscur*. În portretele următoare pictorița generalizează desenul, fortifică elementele constructive ale compoziției, accentuează silueta și renunță la încercările de a reda spațiul aerian.

Istoria apariției portretului lui Dumitru Fusu (fig. 8) a fost destul de dureroasă pentru Valentina Rusu Ciobanu. Era anul 1963. La Moscova tocmai se desfășuraseră „întâlnirile” de pomină ale lui Nikita Sergheevici Hrușciov cu intelectualitatea de creație, întâlniri la care liderul sovietic se năpustise asupra poetului Voznesenski, a sculptorului Neizvestnîi, a pictorilor din studioul condus de Ely Bielutin ș.a. La Chișinău unii funcționari ardeau de nerăbdare să demonstreze că și ei au tras concluziile cuvenite din replica lui Hrușciov: „În artă eu sunt stalinist...”. La acestea s-a mai adăugat și lupta pentru putere dintre diverse grupări diriguitoare de la Chișinău, unele dintre care și-au pus drept scop demiterea cu orice preț a lui Artiom Markovici Lazarev, pe atunci ministru al culturii din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească și prieten apropiat al lui Leonid Brejnev, dar dușman declarat al lui Ivan Bodiul, atotputernicul prim-secretar al comitetului central al organizației de partid din republică. Departate de a înțelege această „încleștare de sub covor a buldogilor nomenclaturii comuniste” Valentina Rusu Ciobanu s-a pomenit a fi o victimă colaterală a reglărilor lor de conturi. După expunerea în anul 1963 la Varșovia a *Portretului Eugeniei Surugiu* se părea că nimic nu prevestește criza ce urma să aibă loc. În acel an Valentina Rusu Ciobanu lucra la triplul portret al compozitorilor Alexei Stârcea, Vasile Zagorschi și al cântăreței Valentina Savițkaia (fig. 7). Acest portret se realiza în baza unui contract, încheiat cu ministerul. Lucrarea era încă neterminată, nu fusese niciodată expusă, o văzuse doar un cerc limitat de colegi. Brusc, la o adunare a comitetului orașenesc de partid, triplul portret este criticat într-un mod destul de brutal, folosindu-se expresii la limita decenței, în paralel vehiculându-se și acuze referitoare la ineficiența politicii contractuale a ministerului, la lipsa de vigilență a ministrului etc.. După această intervenție critică, venită de la forurile de partid, ministerul culturii se văzu nevoit să rezilieze în mod unilateral contractul cu autoarea. Pentru a justifica suma avansului deja primit, direcția *Arte plastice* a ministerului o obligă pe pictoriță să execute – în locul triplului portret – alte trei portrete. Evident că nu putea fi vorba de nici o compensație pentru timpul consumat la executarea lucrării refuzate.

Contextul dureros al apariției portretului lui Dumitru Fusu (fig. 8) nu a împiedicat-o pe Valentina Rusu Ciobanu să realizeze în cazul dat una dintre cele mai remarcabile opere din arta basarabeană a anilor '60 ai secolului trecut. Calitățile deosebite ale acestei lucrări rezidă parțial și în selectarea judicioasă a modelului. Or, actorul Dumitru Fusu – cu emotivitatea-i înnăscută, chipul inconfundabil, spiritul romantic și temerar – era un model ideal. Un rol foarte important l-au jucat și mijloacele de expresie folosite de plasticiană: amplificarea aproape până la grotesc a trăsăturilor individuale ale feței, aprofundarea contrastului între chipul meditativ, liniștit al actorului și corpul lui mobil, dinamic, răsucit nefiresc pe scaun, exagerarea unghiurilor formate de conturul siluetei modelului pe fundalul ferestrei. Valentina Rusu Ciobanu își amintește și astăzi că nu putea găsi tonalitatea potrivită pentru cămașa actorului. Culoarea hainelor în care venise Fusu să-i pozeze nu o aranja. Din fericire, a găsit o cămașă verde a lui Lică, fiul ei, care s-a potrivit de minune...

Portretul crescătorului de vite T. Tolici (1963) este pictat într-o manieră similară, dar, din punct de vedere al caracterizării psihologice, cedează în fața portretului lui Dumitru Fusu. În schimb, în portretul colhoznicului, peisajul joacă un rol cu mult mai important.

Portretul mulgătoarei E. Iurceac (1964) în comparație cu cel al Mariei Malai (realizat încă în 1949), prezintă o evoluție a tehnicii portretistice a autoarei. Și de data aceasta „operatorul mulșului mecanizat” nu este prezentată într-un *anturaj de producție*, ci este pictată acasă, în orele de răgaz. Ea stă la masă și citește. Pe pervazul geamului, în partea stângă a tabloului este reprezentată o glastră cu flori. Poziția mulgătoarei este strict frontală, iar în tratarea figurii se simte, după cum a remarcat și criticul de artă Ludmila Toma, influența *artei iconografice*. După gradul de tipizare al chipului și după tonalitatea nuanțelor texturii și a tușelor pictate, acesta este unul dintre cele mai expresive portrete realizate de Valentina Rusu Ciobanu în anii '60.

Onorându-și obligațiile impuse de minister, pictorița a crezut că va fi lăsată în pace. A fost însă neplăcut surprinsă când a aflat de la Dumitru Fusu că anumiți factori de decizie au încercat să-l convingă pe actor ca acesta să repudieze în mod public portretul. Evident, Fusu a refuzat – nu era el omul care să se preteze la astfel de jocuri de culise.

În anul 1964 sau 1965 (pictorița nu-si amintește exact) la Chișinău a sosit cunoscutul critic moscovit Aleksei Fiodorov-Davîdov, profesor la Universitatea de Stat „Mihail V. Lomonosov”, mare cunosător al artei peisagistice ruse și autor al fundamentalei monografii dedicate lui Isaak Levitan (apărută în 1966). Cei ce l-au invitat pe Fiodorov-Davîdov la Chișinău sperau că el, în calitate de membru-corespondent al

Academiei de Arte a URSS, îi va critica pe „formaliștii moldoveni”, consacrand – prin imensa lui autoritate – măsurile luate de vigilenții luptători cu *modernismul* de pe malurile Băcului. Fiodorov-Davîdov nu semăna însă deloc cu confrății săi de academie. El era un bun istoric de artă și avea un gust impecabil. Sosit la Chișinău, exegetul a vizitat nu numai atelierelor pictorilor, dar s-a interesat și de condițiile lor de trai. A fost în vizită și acasă la Glebus Sainciuc și la Valentina Rusu Ciobanu și s-a convins că autoritățile republicane sunt refractare la necesitățile cotidiene ale artiștilor. Emoționat de calitatea operelor văzute și de ospitalitatea gazdelor, Fiodorov-Davîdov a dat o apreciere înaltă creației Valentinei Rusu Ciobanu, ceea ce i-a mai temperat un timp pe luptătorii cu *modernismul* din capitala Moldovei.

Aproximativ în aceeași perioadă a fost elaborată și cea mai sugestivă natură moartă a pictoriței, intitulată simplu *Cană pe pervaz* (1965–1966, fig. 9). Pictat pe carton, tabloul se remarcă prin farmecul viziunii naive și prin laconismul mijloacelor de expresie. Obiectul utilitar capătă aici conotațiile enigmatice ale unui semn ideografic, al unei pictograme sau al unui desen infantil. Suprafețele lucitoare ale căniei glazurate, desenate cu o naivitate căutată, cerul albastru pe care plutește doar un nor singuratic, fac din vasul lăsat pur și simplu pe pervazul geamului o profundă *metaforă a copilăriei*, pe care privitorul o poate doar întui.

Autoportretul pe fundal auriu din 1967 al Valentinei Rusu Ciobanu are puncte de tangență cu *Portretul mulgătoarei Iurceac* din 1964. Ambele portrete sunt frontale, simetrice, prezintă figurile bust. Chipurile personajelor sunt meditative, tratate obiectiv, critic, fără semne de eroizare, innobilare sau înfrumusețare. Textura acestor portrete este aspră, tușele sunt păstoase, dese și intense. În *Autoportretul* din 1967 alternanța ritmurilor create de liniile orizontale (ale mâinilor, dungilor transversale ale puloverului) este echilibrată reușit cu cele verticale (textura gulerului și dungile verticale ale puloverului).

Tabloul *Setea* a fost conceput în mai multe variante. Varianta din 1965–1966 stabilește structura compozițională de factură simbolico-asociativă a seriei. Demn de remarcat este faptul că în ambele variante ale tabloului cadrul nu este dreptunghiular, ci trapezoidal (!), caz foarte rar întâlnit în pictura de șevalet. Motivul prezentat este simplu: un tânăr (în profil) bea cu nesaț apă din ciutura oferită de o țărancă, prezentată frontal. Pictorița caută, prin intermediul procedeelelor monumentale, specifice panourilor decorative, să materializeze *metafora setei*. Un rol foarte important îl joacă aici limbajul *artei naivilor*, prezent în siluetele figurilor, în profilul personajului principal, în ritmica ramurilor arborelui.

În prima variantă a *Setei* (din 1965–1966) stihia decorativă este mai evidentă. Artista accentuează în mod deliberat simetria tabloului, „plantând” încă un arbore identic în dreapta compoziției. Ciutura din varianta a doua este înlocuită în acest caz cu o găleată. Fundalul este neomogen, asemenea unui covor ornamentat cu spirale și volute, ce amintesc întrucâtva de celebrele fundaluri decorative ale lui Gustav Klimt. Libertatea în aplicarea tușelor de culoare și în utilizarea *glasiului*, conjugate cu amplificarea procedeelelor grafice de expresie, sunt mai evidente în această primă variantă a *Setei*.

Stilul *copilăresc* sau *naiv*, cum îi spune pictorița, este prezent și în lucrările realizate în 1966: în compoziția *În parc*, din care se detașează lebedele caraghioase din planul doi, tratate în limbajul *kitsch*-ului intens căutat și, respectiv, în *Portret de fată*. Particularitățile acestui stil zis *naiv* sunt ilustrate prin schematizarea mișcărilor, prin stilizarea formelor individuale, prin excluderea detaliilor nesemnificative, prin limitarea la câteva clișee-tip de gesticulație și prin amplificarea importanței conturului; totodată, se modifică și proporțiile reale ale corpului, evidențiindu-se exagerat capul, palmele, mâinile. Din aceeași recuzită face parte și procedeul de prezentare a figurilor în aspectul lor cel mai complet, mai sugestiv, cu evitarea, pe cât este posibil, a suprapunerilor, racursiului și deformărilor perspective. La acestea se adaugă utilizarea culorilor vii, sonore și repudierea clarobscurului. Psihologii cunosc demult această *viziune puerilă* asupra lumii. Se știe că ea coincide în mare măsură cu viziunea civilizațiilor primitive, arhaice și cu viziunea prezentă în arta populară. Pictorița recurge la aceste „trucuri” vizuale atunci când abordează problemele artei tradiționale, mai ales atunci când se referă la aspectul ei „naiv”, la fanteziile de factură infantilă.

Din compozițiile pictate în acest stil merită să fie citate *Foc de artificii* (a doua variantă, 1966), *Tinerețe* (1967, fig. 10), *Adam și Eva* (1967–1968). Scopul primelor două lucrări era să depășească, prin viziunea accentuat *infantilă*, banalitatea obișnuitelor *teme festive*. Invocând psihologia copilului, ironizând și bagatelizând tradiționala pictură *de gen*, utilizând (în special în pânza *Tinerețe*) limbajul picturii monumentale, Valentina Rusu Ciobanu reușește să transforme aceste lucrări în adevărate *metafore*.

Unele portrete din anii '60 se remarcă prin umorul lor binevoitor. Astfel, în *Bărbatul cu pocal și țigară* (1966, fig. 11), un zâmbet involuntar îl trezește imaginea racului, care se plimbă, în voia lui, pe suprafața tabloului, îndreptându-se spre capul celui portretizat. Pare să fie un portret-șarjă al lui Aureliu Busuioc, fapt autentificat și de inițialele poetului („A” și „B”) ortografiate în partea de sus a tabloului. Plină de haz este și

pictura *Pisoiul și peștele* în care pictorița l-a reprezentat pe Tofan, propriul motan, privind cu jind la peștele din prim-plan.

Comentând în mod special tabloul-banc *Diogene*, cunoscut și sub denumirea de *Îmblânzitorii de lei* (1967, fig. 12), Valentina Rusu Ciobanu ne-a împărtășit câteva detalii interesante. Pictorița precizează că personajul din mijlocul mesei este Igor Vieru, cel din dreapta mesei este Mihail Grecu, iar ceilalți sunt Glebus Sainciuc și Dumitru Fusu. Ei sunt îmblânzitori de lei. Grecu se gudură pe lângă Vieru, iar Sainciuc stă mândru cu piciorul pe leu. Dumitru Fusu, în ipostaza lui Diogene, umblă cu lumânarea în căutarea unui om... Aceste „bancuri personale” sau „scorneli proprii”, cum le numește pictorița, erau pe atunci o „reacție ludică” la *seriozitatea și importanța* arogate de arta oficială a anilor '60. Era însă și o posibilitate de a-și distra prietenii. Astfel, Dumitru Fusu are și astăzi o reacție specială („moare de plăcere”) când îi contemplă pe cei trei „îmblânzitori-gemeni”, plutind în aer, asemeni celor trei îngeri din Sfânta Treime veterotestamentară. Desacralizarea, demitizarea, bagatelizarea au devenit în acei ani instrumente frecvente în arta pictoriței.

În aceeași cheie umoristico-fantezistă este realizat și ciclul de picturi cu genericul „Roboții” (1968–1969) și portretul *Jenea* cu insolita literă chirilică Ж (= J), amintind ca formă un coleopter (1967).

Portreul lui Emil Loteanu (fig. 13), terminat în 1967, pornește de la un concept fovist. Aici limbajul artei naive, încă viu, cedează prioritatea grotescului: fața regizorului Loteanu amintind de masca antică a comediei, cu interminabilul zâmbet „până la urechi”. Această față încetează să mai aparțină regizorului, ea devine un fel de mască a „omului care râde”. Îmbrăcat într-un insolit costum roșu, în pantofi roșii, cu părul roșcat, plasat într-un spațiu nedefinit – direct pe dușumeaua împărțită în pătrate neregulate, similară unei table de șah pe care este lipită și o „etichetă-blazon” cu imaginea unui berbec (și cu denumirea filmului lui Loteanu *Poienile roșii* !) – cel mai cunoscut regizor de film din republică apare în cadrul tabloului în rolul clovnului, al măscăriciului, al bufonului. Eșichierul alb-albastru al fundalului face aluzie directă la stihia ludicului cu care s-a contopit cu totul cineastul. Totul este joc, șah, pantomimă, bufonadă. Dar în spatele acestei bufonade mai există și concepția populară, moștenită încă din Evul Mediu, conform căreia doar bufonilor, măscăricilor și nebunilor le este dat *de la Dumnezeu și de la împărat* posibilitatea de a spune Adevărul.

În creația sa de mai târziu Valentina Rusu Ciobanu se va întoarce adesea la motivele descoperite în portretul lui Loteanu. Vom regăsi podeaua compusă din pătrate în *Portretul artistei Maria Gonciar* (1973). „Sălbaticul” costum roșu se va repeta în portretul Ecaterinei Pogolșa (1969). Va fi reluată și ideea de a introduce în tablou texte cu titlurile operelor celor portretizați (în *Portretul lui Ion Druță*, 1972). Vom regăsi *tabla de șah* din fundalul portretului lui Loteanu într-o serie întreagă de lucrări, printre care cea mai interesantă pare să fie *Imponderabilitate* (1974).

Spre sfârșitul anilor '60 maniera picturală a Valentinei Rusu Ciobanu se schimbă. Artista utilizează mai puțin tușele energice, păstoase, ea renunță la unele „rezolvări coloristice” de tip fovist sau expresionist. Maniera ei picturală devine mai meticuloasă, desenul mai riguros, tușele aplicate cu pensule mici devin mai dese și mai dense, textura tablourilor – mai fină. Pe alocuri reapare modelarea volumelor prin clarobscur. Coloritul însă rămâne prin excelență *saturat și omogen*. Elementele de „perspectivă inversată”, specifice artei icoanei se mai păstrează, deși nu sunt prea evidente. Apar calități absolut noi în pânzele realizate: ambianța sterilă, de vid, în care are loc acțiunea în picturile de gen, sau în care plonjează cei portretizați. Transpare și impresia de mulaj, de manechin pe care o degajă figurile pictate.

Portretul dublu *Vladimir Ilici Lenin și Nadejda Konstantinovna Krupskaja* este cea mai importantă demonstrare a acestei noi maniere. Finisat în secret, la sfârșitul anului 1969, acest portret-dublu al liderului bolșevic și al soției lui a fost o surpriză pentru oficialitățile de la Chișinău. Realizat fără contract, acest tablou, după expresia lui Vladimir Bulat, „se detașa vădit de matricea stilistică după care erau plămădite miile de imagini ale *Leniniane* sovietice... aici totul pare a fi *sub sticlă*, ca într-un *ierbar*...”. Tabloul este „domestic”, calm, pașnic, lipsit de spiritul militant al imaginilor lui Lenin de la diverse tribune, congrese, sau de pe mașini blindate... Chipurile lui Lenin și al soției sale parcă au fost pictate nu după fotografiile de epocă, ci direct de pe niște mulaje de ceară colorată din muzeul doamnei Tussot. „Conducătorul proletariatului mondial” pare inofensiv, blajin, distanțat de torentul istoriei pe care într-o anumită măsură l-a modelat. Atmosfera și interiorul conacului din Leninskie Gorki (vizitat de pictoriță pe parcursul unei excursii cu câțiva ani mai devreme) află o tratare absolut „glaciară și aseptică” (V. Bulat).

Faptul că Lenin a fost interpretat atât de neobișnuit nu a plăcut unor „esteticieni” marxiști de la Chișinău. Astfel, la o ședință orășenească de partid cu participarea intelectualilor, la care tabloul a fost pomenit într-un context pozitiv, rectorul de atunci al Conservatorului de Stat, candidatul în științe filosofice

Aleksandr K. Suslov, a intervenit prompt aducând o serie de critici tabloului și învinuind pictorița de faptul că l-a prezentat pe Lenin „*prea blajin*” (rus.: *sliškom dobren'kii* !).

O reîntoarcere la limbajul „naiv” se observă în *Portretul lui Glebus Sainciuc* (din 1970, fig. 14). Pânza este, alături de *Diogene*, una dintre picturile cele mai nuanțate umoristic ale Valentinei Rusu Ciobanu. Se pare că artista a vrut să exemplifice prin acest subiect dictonul conform căruia „artiștii văd lumea cu ochii copiilor”. Tabloul îl reprezintă pe Glebus Sainciuc „navigând” în largul mării pe o plută improvizată dintr-o tablă școlară, pictorul desenând cu creta, într-un stil copilăresc, imaginea unei fete.

Revenirea la limbajul „naivilor” și „primitivilor” se remarcă și în alte pânze ale Valentinei Rusu Ciobanu din prima jumătate a anilor '70. Acest procedeu e aplicat și în portretele scriitorilor contemporani și în cele ale clasicilor literaturii [Constantin Stamati (fig. 15, 1970), Alecu Russo (1968), compoziția *Pușkin și Stamati* (1971) ș.a.]. Mai rar regăsim acest limbaj în pictura *de gen*. Cea mai importantă pictură *de gen* de la începutul anilor '70 în care se resimte limbajul naivilor este tabloul *Lunohodul (Lunomobilul)*, pictat în 1971. Însă cele mai însemnate picturi *de gen* și picturi *tematice* (cum le numeau atunci „experții” de la minister!) țineau deja de un cu totul alt limbaj. Pentru a defini acest limbaj și pentru a înțelege de ce artista i-a acordat prioritate, trebuie să facem o scurtă incursiune în contextul artei sovietice și mondiale de la începutul și mijlocul anilor '70.

După ce pe parcursul anilor '60 în pictura sovietică au dominat *stilul retoric*, moștenit încă din perioada stalinistă, *stilul sever* de o romantică dură și *stilul lirico-poetic* sau *metaforic*, cum i se mai spunea, la începutul deceniului următor se afirmă o generație întreagă de artiști plastici (unii dintre care se lansaseră încă la mijlocul-sfârșitul anilor '60) în obiectivul cărora intră viața particulară a individului, anturajul nemijlocit al omului, importanța unui trai mai decent, rolul familiei și al căminului, înnoirile din sfera confortului casnic etc.

Ca o reacție la valorile obștești ale *stilului sever*, generația șaptezecistă prefera valorile individuale familiale și sfera domesticului. În constituirea manierei stilistice a artiștilor acestei generații un rol indirect, dar simțitor, l-a jucat initial *neoobiectivismul*. În pofida interdicțiilor epocii lui Brejnev, albumele de artă occidentală pătrundeau tot mai intens în orașele mari ale URSS. Reprodusele din aceste albume erau tot mai bune, astfel încât arta occidentală, fie și indirect, prin intermediul cărților, influența într-o anumită măsură tineretul de creație. În Statele Unite ale Americii, în prima jumătate a anilor '70 era la modă o variantă a *neoobiectivismului* european, numită *fotorealism*. De fapt, nu era ceva din cale-afară de original, întrucât repeta în mare măsură *hiperrealismul* și unele variațiuni ale *realismului magic* (a nu-l confunda cu *realismul magic din literatură*: Borges ș.a.) din arta plastică a deceniilor precedente. Cu toate acestea, datorită unor artiști ca Don Eddy sau Andrey Flack, *fotorealismul* american se constituie și rămâne „în vogă”. După ce esteticienii oficiali sovietici au realizat că *fotorealismul* nu poate fi „convertit” la *realism socialist*, fiindcă este un stil absolut refractar oricărui mesaj ideologic sau programatic, ei au declanșat o campanie critică prin care îl desființau cu aceeași duritate cu care anterior au hulit *impresionismul*, *abstracționismul*, *modernismul* și *formalismul*. În ceea ce o privește pe Valentina Rusu Ciobanu, ea nu a acceptat niciodată integral acest curent. Dar unele motive plastice, unele procedee tehnice, în special în ceea ce privește tratarea unor detalii, modelajul, clarobscurul, stabilirea cadrului aproape cinematografic al compozițiilor pot fi găsite și în creația ei din acei ani. Astfel, cea mai *fotorealistă* lucrare a pictoriței este propriul ei *Autoportret în ochelari* din 1974 (fig. 16), pictat în culori acrilice pe hârtie. Sunt tipic *fotorealiste* unele detalii din acest autoportret cum ar fi, să zicem, ochelarii arteiței în lentilele cărora se oglindește fereastra, prin care se străvăd norii albi și cerul azuriu. *Autoportretul* din 1974 nu este însă prima lucrare a Valentinei Rusu Ciobanu în care sunt testate posibilitățile *fotorealismului*. O primă încercare în acest sens a fost făcută încă în 1971 în compoziția de gen numită *Vizita medicului*. În această compoziție se resimte însă clivajul dintre modalitatea naivă de tratare a parchetului camerei (în *perspectivă paralelă*) și modalitatea aproape fotografică de prezentare a medicamentelor și lingurițelor de pe măsuta rotundă din stânga câmpului pictat.

Nu este într-unu totul „fotorealist” nici tabloul *Imponderabilitate* (1974, fig. 17). Dincolo de cadrul spontan, aproape cinematografic al compoziției și de tratarea fotografică a imaginii fetei și a obiectelor plutitoare (în lipsa gravitației) mai apare un motiv absolut „anti-fotorealist”: *absurdul spațio-perspectival*. El este materializat în tablou printr-o tablă de șah(!) cu figuri orientate atât în sus, cât și în jos – o exemplificare cât se poate de reușită a noțiunii fizice de *izotropie* în condițiile imponderabilității. Deși acest paradox spațio-perspectival are paralele în *grafica absurdă* a lui Mauritz Cornelis Escher, totuși, datorită includerii în structura compozițională distorsionată a tabloului și a obiectelor plutitoare, tratate aproape fotografic, se creează o atmosferă de originalitate stranie, anterior specifică poate doar *picturii metafizice* italiene.

Fotorealismul american, ca direcție în arta modernă, evident, nu era și nici nu putea să fie înțeles de cercurile ce diriguiau procesele artistice de la Chișinău. Aici el era considerat doar ca un mod *fotografic* de a trata imaginile pictate. Mai era și numit greșit: în loc să i se spună *fotorealism*, șefii locali îl numeau *fotografism*. La un moment dat, cam prin 1977, când moda *fotorealismului* deja apunea, la o ședință de la Uniunea Artiștilor Plastici ia cuvântul Valentin D. Danilenko, pe atunci șeful *Sectiei cultură* a Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei. Cu fraze rotunjite, cântărite ca la farmacie, fără a numi direct persoanele vizate, el atacă brusc „*fotografismul* în pictură”. La început pictorița nu a înțeles că este vizată de însuși Danilenko, întrucât ea nu se considera nici adeptă a *fotografismului*, nici promotoare a *fotorealismului* în pictură. A trebuit să vină criticul de artă Matus Livșiț, care lucra pe atunci la Secția de Etnografie și Studiul Artelor a Academiei de Științe a Moldovei și o cunoștea foarte bine pe Revmira Danilenko – soția sefului *Sectiei Cultură* – și să o atenționeze pe Valentina Rusu Ciobanu: „Dragă, să știi că tu ești aici vizată!”

Evident că Danilenko nu se referea la lucrările mai vechi, gen *Copiii și sportul* (1971), *Vizita medicului* (1971) sau la lucrările păstrate în atelier de tipul *Autoportretului în ochelari* (1974, fig. 16) și al *Imponderabilității* (1974, fig. 17). Ceea ce îi deranja pe cei de la conducerea Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM, în special pe amicii foarte apropiați ai lui Danilenko, era tabloul de mari dimensiuni, intitulat *Prietenie*. Acest tablou a fost executat în anul 1974, dar a avut o recunoaștere la scară unională un pic mai târziu, cam prin 1975–1976. Cei ce vedeau în acest tablou doar *fotografism*, urmând speculațiile lui Danilenko, nu înțelegeau de fapt adevăratul mesaj al operei, care era de cu totul altă natură.

În realitate, imensa compoziție *Prietenie*, tratată figurativ, fiind absolut impecabilă din punct de vedere ideologic („cântă” pacea, frăția, prietenia între popoare), ține de acel *symbolism deghizat*, prezent și în portretul lui Emil Loteanu. După cum a remarcat just acum vreo zece ani criticul de artă Eleonora Brigalda-Barbas „... pictorița creează prin acest tablou iluzia unei *realități fictive*. Aceasta se datorează procedeele cinematografice (stop-cadrlui) în constituirea compoziției, concepției scenice a mediului ambiant, în care „aerul” este substituit de „vid”, precum și utilizării limbajului „gazetăresc – declarativ”, la toate acestea adăugându-se și recursul la o perspectivă demonstrativ-frontală. Figurile pictate ale tinerilor studenți nu par să fie din carne și oase. Ele amintesc mai mult un ansamblu de manechine bine făcute și îmbrăcate la modă. Artificialitatea voită a acestei picturi este o ilustrație cât se poate de obiectivă a „prieteniei abstracte” (E. Brigalda-Barbas) între oameni și între popoare – „prietenie”, care a fost tragic dezmințită peste vreo zece ani de conflictele interetnice care au zguduit și au dus la destrămarea Uniunii Sovietice ca entitate statală multinațională. Tabloul *Prietenie* este o gigantică încercare de demitizare a mitologiei sovietice din anii războiului rece, numiți pe atunci „ani ai luptei pentru pace”. Pânza prezintă și o primă tentativă de introducere în arta Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești a unor elemente din estetica *Pop-Art*-ului, exaltând un anume cult pentru copertele celofanate ale magazinelor ilustrate și intuind – în viitorul apropiat – vitrinele pestrițe ale supermarketurilor.

Pictura *Glie și oameni* (fig. 18) a fost prezentată de Valentina Rusu Ciobanu la expoziția „Slavă muncii” din 1975. De factură epică, această pânză a fost interpretată de critica oficială de la Chișinău drept o *panoramă vastă a primenirilor care s-au produs în satul moldovenesc* după „biruința socialismului”. Pe fundalul unui pitoresc peisaj deluros, pictat în împrejurimile satului Dolna, este prezentată munca „fericită” a colhoznicilor sovietici din Moldova, dotați cu cele mai „moderne realizări” ale progresului tehnologic din sfera agroindustrială. Cele „trei grații” ale satului basarabean contemporan, pictate în prim-plan, sunt trei operatoare ale mulsului mecanizat. Îmbrăcate în halate imaculat de albe, ele seamănă mai mult a surori de caritate decât a mulgătoare. În planul doi vedem câteva tractoare, câțiva piloni de înaltă tensiune, niște autobuze parcate în fața unei impunătoare case de cultură etc. „Fabula” exterioară tinde să sugereze totala mecanizare și industrializare a satului moldav. Din punctul de vedere al conținutului s-ar părea că totul corespundea criteriilor propagandei ideologice din acei ani. Și totuși există ceva ce-l obligă pe privitorul atent să se îndoiască de cele reprezentate în tablou, să se întrebe dacă nu cumva tabloul prezintă un *sat fictiv*. Maniera în care sunt pictate personajele și casele, hiaturile bruște în structura perspectivală a tabloului, toate împreună creează impresia unei machete, a unui proiect de arhitectură rurală, populat de manechine. Pilonii de înaltă tensiune sunt prea scunzi în comparație cu tractoarele și batozele. Tehnica agricolă este atât de „curățică” încât amintește mai mult de jucăriile abandonate de copii într-o ladă cu nisip. Veridică este numai natura: pomii, dealurile, arătura. Tot ceea ce ține de sfera *cultură* este opus sferei *naturii* ca artificial și străin. Nu trebuie să vedem în acest clivaj între *natură* și *cultură* o lacună sau o lipsă de măiestrie a artistei. Aici, de asemenea, este vorba de o atitudine deliberată, de un mesaj criptat sau de un *symbolism deghizat*. Deși era orășeancă, Valentina Rusu Ciobanu simțea foarte acut contradicțiile existente pe atunci în mediul rural:

înstrăinarea de datini și obiceiuri, pierderea poeziei tradiționale a muncii agricole, segmentarea activităților de producere, omogenizarea vieții cotidiene, contradicții care, în pofida imnurilor anuale cântate „luptei pentru recoltă”, se soldau cu achiziționarea a milioane de tone de grâu din Statele Unite sau din Canada.

Impresia de machetă arhitecturală pe fundalul unui peisaj real apare și la contemplarea tabloului *După o zi de muncă*, pictat în anul 1977.

Cu mult înainte de discuțiile postmoderne privitoare la *intertextualitate*, la legitimitatea apropierei citatelor, la reevaluarea noțiunii de *originalitate*, la disocierea netă a mesajului artistic în *text* și *metatext*, Valentina Rusu Ciobanu utiliza extragerea unor *citate* din arta plastică universală pentru a le retopi în noul context al propriilor opere originale. Astfel, încă în anul 1971, în tabloul *Copiii și sportul* pictorița utilizează cu succes repertoriul consacrat al mișcărilor gimnastelor, utilizat în pedagogia sportivă. Figura uneia dintre fete, care ține cercul, are ceva comun în mișcarea ei cu gestul mamei din tabloul lui Dmitri Jilinski *Familie la mare* (1962–1964).

Mai accentuat și în mod deliberat apar „citatele” din arta Renașterii în tabloul intitulat sugestiv *Citate din istoria artei* (1978, fig. 19). Aceste așa-zise „citate” nu sunt însă un amalgam, un talmeș-balmeș sau o înșirare caleidoscopică de imagini întâmplătoare, „pescuite” din arta universală. Tabloul prezintă un „metatext” artistic, care trebuie citit la nivelul conexiunilor semantice dintre „citate”. Merită a fi apreciată și ironia în asocierea celor două personaje șezând de prim-planul lucrării: or, partenerul de discuție al prozatoarei basarabene Lidia Istrati – reprezentată în stânga tabloului – este însuși Secretarul de stat al Statelor Unite și marele maestru al diplomației mondiale Henry Kissinger... care se pare că îi oferă interlocutoarei sale o ceașcă de cafea.

Caracterizarea operei Valentinei Rusu Ciobanu din prima jumătate a anilor '70 ar fi incompletă dacă nu am aminti de portretele oamenilor de cultură. În mare parte datorită comenzilor oferite de *Muzeul de Literatură* de pe lângă Uniunea Scriitorilor din Moldova, pictorița a reușit să-i portretizeze pe Ion Druță (fig. 20.b), Grigore Vieru (fig. 21), Vera Malev (fig. 22), Igor Crețu, Ion Constantin Ciobanu, Nicolae Savostin, Vlad Ioviță și pe alți reprezentanți ai „breslei oamenilor de litere”. Interesant este faptul că o bună parte din aceste portrete nu sunt pictate în *tehnica uleiului pe pânză*, ci în *tehnica tempera*. Probabil că autoarea dorea să evite luciul specific suprafețelor pictate în ulei.

Deosebit de inspirat este portretul lui Ion Druță, executat în două variante: prima (fig. 20.a), cu inscripția „Semănătorii de zăpadă” pe fundal roșu a fost realizată în 1969, iar cea de a doua (fig. 20.b), pe fundal auriu, – în 1972. În acest tablou-portret imaginea prozatorului basarabean este un pic șarjată, fiind pictată într-un *stil naiv*. În racursul capului, în forma cravatei mult prea scurte, chiar și în tratarea mediului ambiant se resimt unele afinități cu portretul scriitorului Andrei Lupan, terminat însă ceva mai devreme. Imaginea lui Druță din cea de a doua variantă a portretului este însoțită de un text cu denumirea piesei *Păsările tinereții noastre*, care tocmai fusese montată la Teatrul „Luceafărul”. Examinând portretul lui Emil Loteanu am sesizat deja acest procedeu de introducere a textelor scrise în structura compozițională a picturilor. Dar în portretul lui Druță, spre deosebire de cel al regizorului, nu apar conotații cu devizele blazoanelor sau cu inscripțiile de pe etichete. Soarele și luna, desenate în stânga și dreapta textului, fundalul gălbui-auriu pe care se profilează literele, amintesc mai degrabă de tradițiile scrierii textelor pe icoane sau pe pietrele funerare de acum două secole. Asociațiile cu arta icoanelor de *stil naiv* este amplificată și de imaginile pitorești și absolut independente din dreptunghiurile gemulețelor încadrate de cerceveaua ferestrei în fața căreia este plasat Druță, – dreptunghiuri – care creează impresia unui adevărat „poliptic”. De limbajul artei *naive* ține și simetria aparentă a compoziției portretului.

În același an 1972, Valentina Rusu Ciobanu finalizează și portretul poetului Grigore Vieru (fig. 21). Prin gama de culori, prin desenul naiv (în special al porumbelului), prin utilizarea „deschiderilor” neașteptate spre fundalul albastru al cerului, prin tratarea similară a norilor care *intră* pe fereastră, prin însuși faptul includerii în structura tabloului a textelor scrise, acest portret al lui Grigore Vieru are multe în comun cu portretul lui Ion Druță. Există însă și deosebiri substanțiale. Astfel, perspectiva liniară în cazul imaginii lui Druță este înlocuită de „absurduri” spațiale, ferestrele dreptunghiulare din portretul scriitorului sunt înlocuite în portretul lui Vieru prin hublouri circulare, care impun compoziției o altă ritmică. Dacă Druță este prezentat în fața ferestrei, atunci Vieru „se ivește brusc”, asemeni unei ființe năzdrăvane, în deschiderea circulară a hubloului.

Motivul includerii textului-titlu *Păsările tinereții noastre* în componența tabloului era absolut clar în cazul portretului lui Druță: în 1972 piesa era montată și i se decernase premiul I la concursul unional.

Apariția citatului latin din portretul lui Grigore Vieru rămâne însă o enigmă. Într-adevăr, ce are în comun maxima *Nomina si nescis perit et cognitio rerum* („Dacă nu cunoști numele lor, pieri și cunoașterea lucrurilor”) preluată din *Sistemul naturii* (1735) al marelui naturalist suedez Karl Linné cu *poezia* sau cu *Abecedarul* lui Grigore Vieru? Din cât se știe, Vieru nu a fost niciodată un mare admirator al „sistemului nomenclaturii binare” al naturalistului suedez, ba poate că nici nu a auzit de el. Să se refere oare acest citat la „numele” porumbelului căruia îi dă drumul mâna poetului? La volumul lui de versuri *Numele tău?* (1968), sau poate că maxima se referă la însuși numele poetului? Aici s-ar putea scrie volume întregi de interpretări și speculații, în stilul analizelor iconologice la enigmatică gravură *Melancolia* a lui Dürer. Din fericire, autoarea a dat răspunsul cel mai simplu la această întrebare: pe atunci, în anii '70, în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească se scria românește cu alfabet rusesc. Era strict interzis ca limba așa-zisă *moldovenească* să fie numită *românească* și să se ortografieze cu caractere latine. Elena Rotaru, care a încercat să-și semneze o tapiserie cu caractere latine, a avut pe atunci neplăceri foarte mari. Dar alfabetul latin era apropiat generației care învățase în perioada interbelică. Din acest motiv a fost ales pur și simplu un citat în limba *latină* (care era îngăduită, spre deosebire de *română*), citat care a fost ulterior caligrafiat pe panglica din portretul lui Vieru. De altfel, panglici de acest tip au fost incluse în lucrările scenografice ale pictoriței: în schița de decor (1974) pentru spectacolul *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul*, unde mai figurează și câțiva lei, cunoscuți bine în repertoriul Valentinei Rusu Ciobanu încă din compoziția *Diogene*.

Imagina triplă a lui Vlad Ioviță (1982–1983, fig. 23) a fost sugerată, probabil, de profesia de regizor și de scenarist de cinema a modelului. Acest portret era de fapt o sfruntare a vechilor principii clasiciste a unității de timp, de spațiu și de acțiune, principii anacronic implementate de Academia de Artă a URSS în pictura de șevalet din a doua jumătate a secolului al XX-lea! Cele trei ipostaze în care este prezentat cineastul creează impresia unei „derulări filmice” a acțiunii.

În portretul regizorului Vlad Druc (1974–1975, fig. 24) persistă ceva din coloritul portretului lui Loteanu. Dar compoziția este concepută total în alt registru. În acest caz artista încearcă să utilizeze unele procedee preluate din tehnica *trompe-l'œil*-ului. Astfel, mâinile regizorului, minuțios pictate, ies din spațiul tabloului și se odihnesc pe rama lui. *Trompe l'œil*-ul este utilizat în combinație cu colajul și în tabloul *Saltimbancul* din 1976 (fig. 25). Funia reală lipită de rama tabloului este continuată de funia imaginară, pictată. Prin funie se face legătura cu punctul de sprijin. Acest punct de sprijin este „relativizat” de pictoriță. Asemenea lui Arhimede, Saltimbancul caută acest punct, dar nu-l poate găsi. El atârână suspendat de rama tabloului, care, la rândul ei, este suspendată pe perete. Nimic nu se dovedește a fi fix în această lume. Totul „atârână” și depinde de ceva. Saltimbancul, cu tot cu funia sa, rămâne în căutarea sistemului de referință absolută care, după cât se știe din *teoria relativității* a lui Albert Einstein, în genere nu există.

„Teatral” prin excelență este portretul lui *Dumitru Fusu în zale* (1974). Mănușa plutitoare din acest portret, la fel zalele bizare, cu spini „zbârliți”, amintesc de unele motive suprarealiste.

Lucrarea *Dualitate* din anul 1973 nu este un portret în sensul strict al cuvântului. Ea pare a fi o operă scenografică. Pictată în tempera pe pânză, limbajul ei evocă guașele pictate pe hârtie sau carton. În această pictură același personaj este reprezentat de două ori prin două profiluri simetrice din care primul profil prezintă „pozitivul” imaginii, iar al doilea „negativul fotografic” al aceleiași imagini. Prin acest efect optic pictorița urmărește să sugereze ideea de complementaritate a *sinelui* și a *antipodului*, a *ego*-ului și a *alter ego*-ului. Fularele cadrilate (motiv preferat de Valentina Rusu Ciobanu încă din perioada când lucra la portretul lui Loteanu) sporesc *impresia ludică* și *aspectul binar* al acestei compoziții. Asemenea jocului de șah, în *Dualitate* nu există protagoniști de terțe culori. Există doar actorul roșcat din dreapta și „negativul” lui fotografic din stânga lucrării.

Întrebată odată în cadrul unui interviu: „Ce este mai important în arta portretului?”, Valentina Rusu Ciobanu a răspuns: „Important este să găsec *formula* omului!”. Culoarea, după părerea pictoriței, vine doar să întregască, să aprofundeze această *formulă*.

O astfel de *formulă*, atât la modul direct, cât și la cel figurat, a descoperit pictorița în *Portretul lui Ion Sandri Șcurea* (fig. 26). Tradițională la prima vedere, compoziția portretului (cu capul abia întors spre privitor, ochi mari, inteligenți, cu pupile transparente, actorul fiind îmbrăcat în cămașă roșie, aceasta reliefându-se pe un fundal întunecat) pare să fie inspirată de portretele *quattrocentiste* (Antonello da Messina, Jan Van Eyck ș.a.). Gama de culori este extrem de restrictivă: doar *roșul și negrul*, amintind prin această combinație sobră titlul romanului lui Stendhal. Desenul este exact, riguros și ordonat. O descoperire autentică a pictoriței a fost ideea de a-l prezenta pe Șcurea în „fața” și nu „după” rama tabloului. Pentru aceasta Valentina Rusu Ciobanu mai pictează o rama virtuală în interiorul tabloului, ramă în fața căreia apare

figura lui Șcurea. Prin acest procedeu compozițional, pictorița exemplifică metafora „ieșirii din tablou” (Ludmila Toma) a regizorului, a ieșirii din limitele și din restricțiile cotidianului și ale banalului. Ca și în alte lucrări ale artistei aici se resimte absența aerului, vacuumul în care este plasată figura lui Șcurea. Șcurea se află „aici și acum” (*hic et hoc*) alături de noi, în atmosfera noastră și nu undeva sub sticlă. De aceea el „respiră” din aerul nostru și nu mai are nevoie de aerul din tablou.

Formulele matematice și textele caligrafiate cu roșu pe fundalul negru al portretului lui Șcurea au o importanță covârșitoare, similară importanței textelor scrise pe icoanele ortodoxe. Aceste texte, atât în cazul icoanelor, cât și în cazul portretului lui Șcurea, „sanctifică” imaginea, îi dezvăluie sensul adevărat sau îl completează. Formula matematică găsită de Valentina Rusu Ciobanu pentru Șcurea este „Suma infinită”, prezentată printr-o *Sigma* majusculă cu simbolul infinitului deasupra. Ea reprezintă totalitatea infinită și absolută a Universului. Este de fapt o „modernizare” în *stil scientist* a vechii idei medievale de a-L reprezenta pe Hristos-Pantocratorul cu cartea deschisă, pe filele căreia se zugrăveau literele *Alfa și Omega* – *Începutul și Sfârșitul*, adică *Totalitatea*. Citatul în engleză din *Hamletul* shakespearian *To be or not to be, that is the question* („A fi sau a nu fi, iată întrebarea”) conferă portretului și unele conotații *existențiale*, problematica *totalității* fiind conjugată cu problematica *ființării*.

Importantă este mărturia autoarei în ceea ce privește executarea acestui portret în anul 1973 (și nu în anul 1974, după cum indică unele cataloage). Artista a indicat anul prin cifre romane („MCMLXXIII”) chiar pe suprafața fundalului. În acel an tabloul a fost terminat și pregătit pentru a fi expus la o expoziție din Lituania. În cadrul expoziției portretul lui Șcurea a fost înalt apreciat de critica moscovită și de cea din republicile baltice. Experții moscoviți au reușit s-o convingă pe autoare să vândă portretul, așa încât acum el nu se mai află în Republica Moldova.

Lucrarea nu a trecut neobservată nici de lituanieni, care, asemenea estonienilor și letonilor, erau și ei amatori ai „încifrărilor”, „textelor intercalate” și „ermetismului” în pictură și grafică. În orice caz, același simbol al *sumei* matematice (*Sigma* majusculă grecească) pictat tot în tonalitate roșie (ce-i drept, pe fundal alb-gălbui) se remarcă și în portretul academicianului Jonas Kubilius, pictat în același an de tânărul pe atunci pictor din Vilnius Algimantas Jonas Švėgžda (1941–1996). Ce-i drept, semnificația „Sumei” din portretul lituanianului este mult mai simplă. Aceasta este o parte componentă dintr-o *formulă* matematică complexă, preluată din *teoria probabilităților* și inclusă în tablou pentru a ilustra activitatea profesională a academicianului Kubilius.

La sfârșitul anilor '90 ai secolului al XX-lea, scriind un material despre portretele Valentinei Rusu Ciobanu din anii '60–'70, criticul de artă Vladimir Bulat lansase sintagma de „*rezistență prin portret*”, formulă care viza atitudinea artistei în condițiile epocii totalitare. Trebuie însă să înțelegem că această apreciere poate fi doar *retrospectivă*, de pe pozițiile ultimului deceniu al secolului al XX-lea, cu noua sa optică de factură *postcomunistă*. În revistele sovietice din anii '70–'80, portretele Valentinei Rusu Ciobanu erau apreciate de criticii mai puțin obtuzi, deși aceștia erau nevoiți să se conformeze cenzurii sau chiar autocenzurii. Ei intuiau faptul că portretele respective nu se înscriu în paradigma *portretisticii sovietice* și căutau să o apere pe plasticiană de învinuirile dogmaticilor, invocând „*spiritul dialecticii* hegeliano-marxiste cu inerenta-i *unitate și luptă a contrariilor*”.

Anii '70 au fost deceniul cel mai prolific în activitatea de creație a Valentinei Rusu Ciobanu. În acest deceniu ea s-a manifestat plenar nu numai în portret sau în pictura de gen, ci și în natura statică și în scenografie. Lumea teatrului, în special lumea primei generații a „luceferiștilor” a atras-o demult pe plasticiană. Anterior, ea lucrase încă în anii '60 la elaborarea decorului și a recuzitei scenice pentru spectacolul *A fost o simplă aventură* după piesa lui Constantin Condrea.

În anul 1974 pictorița elaborează schițele de decor pentru spectacolul *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* de Aureliu Busuioc. Cu doi ani mai devreme ea lucrase ca scenograf și la Moscova, la montarea *Păsărilor tinereții noastre* de la Teatrul Mic.

Picturile Valentinei Rusu Ciobanu puteau fi văzute în anii '70 la Plovdiv, portretul lui Aureliu Busuioc a fost expus în 1975 la București, unde, după cum se știe, operele basarabenilor în acea vreme nu prea ajungeau. În același an 1975, lucrările pictoriței sunt expuse și în țările arabe – în Siria și Irak.

Peisajele și naturile statice ale Valentinei Rusu Ciobanu de la sfârșitul anilor '60 – începutul anilor '70 „pendulează” între o viziune fauvist-expresionistă (*Toamna*, 1969; *Glastră-I* și *Glastră-II*, 1969; *Cămun între dealuri*, 1969; *Peisaj albastru*, 1969; *Vale adâncă*, 1969) și alta mai temperată și preponderent figurativă (*Natură statică cu urcior*, 1976; *Natură statică cu flori și sfeșnic*, din același an ș.a.). Uneori pictorița se dedă totalmente stihiei decorative a ornamenticii (portretul *Fată în roșu* din 1974, *Compoziție ornamentală* din 1976 ș.a.). Foarte interesantă este lucrarea din 1970 intitulată *Cap antic*. Aici stihia abstract-decorativă a

pătratelor și triunghiurilor viu colorate, din partea de jos a compoziției, este echilibrată de fața zeității antice, suspendată ca o mască palidă în imponderabilitatea unui profund și intens fundal azuriu.

Clocotul, pulsațiile și zvârcolirile materiei organice pot fi resimțite într-o serie de compoziții decorative: *În lumea scoicilor* (1974), *Compoziție decorativă* (1974). Acestui clocot îi este contrapusă „răceala logică” și rațională a abstracțiilor geometrice din *Compoziție „Disc”* (1970, fig. 27) și din *Compoziție „Cub”* (1970, fig. 28).

În picturile de la începutul anilor '80 *Amintiri: fantezie* și *El o va duce departe...* se face vădită o nouă tendință în creația Valentinei Rusu Ciobanu, tendință care se va manifesta și în compozițiile din anii optzeci. Este vorba de explorarea lumii *visului* și a *memoriei*. Lucrarea *Amintiri: fantezie* (fig. 29) este o incursiune în sfera oniricului și a subconștientului. Aceeași figură a tânărului în ochelari „plutește” ca o nălucă și reapare încă de două ori pe suprafața tabloului. Această triplă repetiție (o dată în variantă color și de două ori în varianta monocromă) a aceleiași figuri, dar la altitudini diferite, formează un fel de „trepte”, deasupra cărora se situează chipurile celorlalte figuri. Fundalul arhitectural are în sistemul perspectival ceva din *arhitecturile de fundal* ale vechii picturi bizantine. Nici unul din personajele sau obiectele compoziției nu este reprezentat integral. Apar doar fețe, torsuri și alte fragmente separate ale figurilor. Restul se pierde în ceața uitării. Acest procedeu de fragmentare a imaginii, de estompare a ei prin decolorare etc. este utilizat de pictoriță pentru a sugera mai bine specificul amintirilor, visurilor, în care, după cum știm prea bine, nu întotdeauna putem reconstitui chipurile văzute cândva. Vom regăsi și acest procedeu și, în general, tendințele de explorare ale *oniricului*, în lucrările anilor '80, uneori și în cele din anii '90. Aceasta se referă, în primul rând, la tablourile *Desuetudine* (fig. 31) și *1990: Anno Domini* (fig. 32). În alte lucrări de la frontiera anilor '70 cu anii '80 Valentina Rusu Ciobanu se va întoarce spre „valorile vieții private”, spre poezia peisajului pastelat de ceață, spre farmecul naturii statice tratate aproape fotografic. Putem găsi toate aceste trei aspecte în tabloul *Micul dejun* (altă denumire – *Dimineața*, fig. 30), pictat în 1979–1980 și expus la Moscova în 1981. În aceeași perioadă cu tabloul *Micul dejun* este pictat și tabloul *Copiii* (1980). Vor mai urma *Mama și fiica* (1980–1981), *Vedere din Bojenfi. Bulgaria* (1984), alte picturi mai mult sau mai puțin cunoscute.

Cu tot tumultul anilor '90, a răscrucii dintre milenii și a începutului de secol XXI, cu toate greutățile nesfârșitei perioade de tranziție prin care trece Republica Moldova, artista, în pofida vârstei înaintate, continuă să lucreze.

În ciuda presiunilor de ordin ideologic cu care s-a confruntat în cea mai mare parte a vieții, Valentina Rusu Ciobanu a reușit să-și păstreze individualitatea discursului plastic, învrednicindu-se apoi și de înalte distincții de stat precum Premiul Național al Republicii Moldova pentru Arta Plastică, titlul onorific de „Artist plastic al poporului”, „Ordinul Republicii”, titlul de Cetățean de onoare al municipiului Chișinău și, de curând, Ordinul „Meritul Cultural”, în grad de Mare Ofițer, conferit printr-un decret semnat de Klaus Werner Iohannis, Președintele României.

În presa de specialitate din Republica Moldova și din alte foste republici ale URSS s-a scris destul de mult despre lucrările Valentinei Rusu Ciobanu, deși creația ei așa și nu a beneficiat până în prezent de un studiu exhaustiv. Cele mai detaliate expuneri ale operei pictoriței rămân a fi broșură Sofiei Bobernaga apărută în anul 1979 la editura „Literatura Artistică” și albumul subsemnatului, apărut în anul 2003 la Editura „Arc”, în cadrul seriei „Maeștri Basarabeni ai secolului XX”. Au mai fost publicate de către editura „Sovetski hudojnic” din Moscova micul album al Elenei Kostina din 1968 și de către editura „Timpul” – catalogul expoziției personale din 1983 de la Muzeul de Stat de Arte Plastice (alcătuit de către criticul de artă Tudor Stăvilă). În anul 2014 Biblioteca Națională a Republicii Moldova – în cadrul proiectului editorial „Moldavica” (seria „Plasticienii Moldovei”) – a lansat culegerea bio-bibliografică „Valentina Rusu Ciobanu”.

În România creația artistei este relativ puțin cunoscută. Până la expozițiile centenare din acest an au existat doar câteva manifestări sporadice, de tipul expoziției „Bessarabia Moia / Basarabia mea” din anul 2009 de la galeria „Artmark” din București (curatori Ruxandra Garofeanu & Vladimir Bulat), la care iubitorii de artă din România au putut admira o mică selecție de lucrări aparținând pictoriței de la Chișinău. Textul de față este o încercare de a acoperi această lacună și de a schița „portretul de creație” al unei personalități din cultura noastră națională, care, prin talentul înăscut, prin imensa capacitate de muncă, prin repudierea categorică a compromisurilor propuse de unii potențați ai puterii, a păstrat inalterat înaltul statut de artist plastic și de om integru, în pofida tuturor ispitirilor și vicisitudinilor istoriei.

Constantin I. Ciobanu

Expoziția *Paul Calle's Life of Exploration: From the Mountains to the Moon*, Western Spirit: Scottsdale's Museum of the West, Scottsdale, Arizona, 19 febr. 2019–11 oct. 2020

La Scottsdale's Museum of the West din frumosul orașel Scottsdale, specific prin arhitectură și atmosferă așezărilor de mineri și crescători de vite din Vestul american, a fost organizată o retrospectivă cu opera graficianului și pictorului Paul Calle (Fig. 1). Această instituție destul de tânără (inaugurată în 2015) dedicată culturii și civilizației Vestului – ce poartă, de altfel, inspirata etichetă de Spirit al Vestului (Western Spirit) – este afiliată la Smithsonian Institution iar bogatul și variatul patrimoniu, modul de expunere și programele educative ce le derulează explică, cu prisosință, această onorantă legătură.

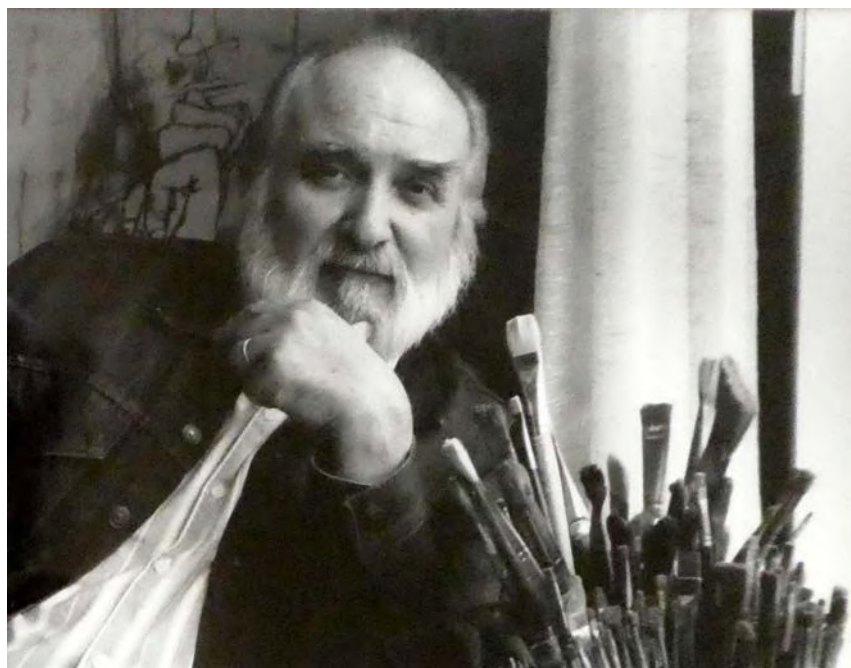


Fig. 1. Paul Calle (1928–2010).

Paul Calle (1928–2010) a fost un prodigios ilustrator și portretist. S-a născut în Manhattan și a studiat la Pratt Institute din Brooklyn, o instituție selectă de învățământ superior specializată în inginerie, arhitectură și arte plastice. Și-a făcut serviciul militar și a participat la Războiul din Coreea unde s-a ocupat cu elaborarea de ilustrații cu tematică militară. Lăsat la vatră a colaborat, o vreme, la presa săptămânară, semnând coperta revistei „The Saturday Evening Post” – periodicul la care a lucrat multă vreme reputatul grafician Norman Rockwell. Trebuia să fii foarte bun și să corespunzi normelor înalte impuse de redacție ca să poți fi acceptat la acea revistă elitistă! Iar Calle era un grafician de mare finețe și inspirație.

Apoi Calle s-a specializat în grafică poștală. A elaborat proiecte de timbre pentru Suedia, Micronezia, Insulele Marshall, Națiunile Unite și pentru propria țară. În 1962 a fost selectat în programul NASA Art și a proiectat colițe cu tematică spațială. În 1969 a elaborat timbrul cu valoarea nominală de 10 cenți „Primul om pe Lună”. În 1981 a semnat o emisiune comemorativă dedicată lui Frederic Remington, reputat pictor și ilustrator al tematicii western. De-a lungul întregii cariere a executat peste 30 de proiecte de timbre poștale.

O altă activitate a fost legată de grafica publicitară cinematografică, semnând expresive afișe pentru filme western precum „How the West was Won” (1962) realizat sub bagheta unei triade de celebri regizori ai genului ca John Ford, Henry Hathaway și George Marshall sau „Ulysses's Raid” (1972) în regia lui Robert Aldrich (Fig. 2). Apoi, a executat portretele mai multor oameni importanți ai țării sale sau ai lumii, precum președintele John F. Kennedy, fratele acestuia, senatorul Robert Kennedy, generalul Douglas MacArthur, poetul Robert Frost, scriitoarea și activista pe tărâm social, surdă și oarbă, Hellen Keller, membrii formației Beatles, etc. Având o mare dexteritate la desen, o mare ușurință de expresie și viteză de surprindere a caracteristicilor fizionomice ale personajelor precum și o mare versatilitate în a schimba, cu ușurință tematica, a fost ilustrator pentru reviste sportive, medicale și pentru copii.



Fig. 2. Afiş pentru filmul „Ulzana's Raid”.

Retrospectiva – prima de acest fel dedicată plasticianului – a fost programată cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la prima aselenizare a unui echipaj de astronauți americani pe Lună. De altfel, Calle a fost selectat de NASA ca artist oficial și a fost unicul plastician acceptat să asiste, pe 16 iulie 1969, la pregătirea lansării lui Apollo 11. Cu acel prilej el a schițat pe astronauți în timpul când își luau ultimul mic dejun pe pământ, apoi când erau ajutați să își îmbrace sofisticatul costum de zbor și când au plecat spre a se îmbarca pe nava spațială. Lucrările sale au fost expuse la Muzeul Național al Aerului și Spațiului (The National Air and Space Museum) de pe Mall, în Washington, D.C.

În opera sa, Calle a pendulat între reprezentarea pionierilor, deschizătorilor de drumuri din Vest și a pionierilor zborurilor interplanetare. Tradițiile vânătorilor de animale cu blană scumpă și noutățile de ultimă oră din domeniul dotărilor tehnice necesare expedițiilor selenare se întâlnesc, în egală măsură, în compozițiile sale și par interdependent legate, deși erau despărțite, în timp, de cel puțin 200 de ani. Între un chip bărbos de trapper și unul impecabil ras de astronaut, artistul nu sesizează nicio diferență, amândoi fiind niște eroi în felul lor, care îi erau la fel de dragi și de familiari. Într-un volum ce i-a fost consacrat cu câțiva ani în urmă chiar s-a pronunțat, cu multă elocvență, în acest sens: „Totdeauna am comparat imaginea lui John Colter, om al muntelui, și piciorul său în mocasin pășind pe zăpada proaspăt căzută în valea lui Yellowstone cu gheata lunară a lui Neil Armstrong pășind în praful de pe suprafața lunii în Marea Liniștii... două lumi separate și totuși fiecare la marginea unei noi frontiere.”

Cum urcă la etajul muzeului, vizitatorul este întâmpinat, la intrarea în expoziție de o reconstituire a atelierului lui Calle (Fig. 3). Pe un șevalet o pânză înrămată reprezentând un trapper ce se întoarce de la vânătoare cu un lup pe umăr; pe un dulăpior aranjate ulcele cu pensule, cuțite de paletă, creioane și alte ustensile necesare pictorului, alături de un portret fotografic și o mască de bronz a autorului. Pe perete erau agățate un craniu de bizon, niște rachete pentru zăpadă și două haine cu glugă făcute din pături viu colorate, furnizate de Hudson's Bay Company și foarte apreciate de vânătorii din Munții Stâncoși din anii 1800–1830. Pe o poliță erau așezate două căciuli din blană de raton și de lup, cu cozile aferente, ce atârnav pe spatele purtătorului, iar de un cuier erau aninate o tolă de vânătoare cu un corn pentru pulbere, o teacă de cuțit cu ornamente din împletitură de ace de porc spinos, un sac pentru tutun folosit de indenii din Preeriile Nordice,

un colier din colți de urs, o altă pungă decorată cu mărgelile, o pălărie neagră cu bor larg și panglică roșie și o cămașă din piele de căprioară cu franjuri la piept și la mâneci. Alături, două lănci indiene cu ornamente din pene. Toate acestea constituiau recuzita artistului, obiecte cu care își putea înveșmânta modelele și care îl inspirau în compozițiile sale unde acureateța fizionomiilor și a reconstituirilor este impecabilă. Acestea pregăteau vizitatorul pentru ceea ce avea să admire, mai departe, pe pereți.



Fig. 3. Atelierul lui Paul Calle.

Calle și-a ales drept principal subiect tipul vânătorului singuratic, de vârstă medie dar robust, cu barba înspicată, având tuflită o căciulă dintr-o piele întreagă la care era păstrat, în față chiar capul animalului și îmbrăcat în haine și jambiere de piele (Fig. 4) peste care avea adesea o manta în nuanță stridentă, fie roșie, fie albă cu dungi roșii, negre și galbene, confecționată din pături obținute prin troc, în schimbul blănurilor, de la negustorii ce le colectau în factoriile lor sau „trading posts” de la câte un fort izolat. De cele mai multe ori, vânătorul sau „munteanul” (mountain man) – cum erau numiți acești trappers independenți, fără afiliere la o companie specializată, fie ea canadiană sau americană – este impostat în mijlocul unui peisaj măreț, pe un fundal de pădure sau de munți semeți, în timpul iernii (Fig. 5). Aceasta oferea artistului posibilitatea de a obține contraste puternice între albul zăpezii și straiile colorate ale personajului care nu-l deosebeau prea mult, exceptând barba stufoasă, de indienii locali, de la care adoptaseră multe obiceiuri și articole vestimentare ori ornamentale, precum cămășile de piele decorate cu mărgelile, talismanele din oase și colți de animale, tecile de cuțit, tomahawk-ul de la cingătoare sau săculeții pentru tutun.

Ca experimentat și apreciat ilustrator NASA ce trebuia să acorde maximă atenție tuturor detaliilor tehnice menite a identifica echipamentul și aparatura folosită de astronauți, Calle tratează cu excesivă minuție orice articol vestimentar sau din inventarul activității unui trapper: hainele cu franjuri, mocasinii specifici diverselor triburi din zonă pe care-i adoptaseră și vânătorii albi, blănurile căciulilor, cursele, cornurile pentru pulbere, armele cu cremene (ce pot fi, cu ușurință identificate, de un expert armurier ca fiind o muschetă cu țeava lisă, model 1795, produsă la Arsenalul Federal de la Harper’s Ferry și aflată în dotarea trupelor americane – folosită și în expediția transcontinentală a lui Lewis și Clark³ sau o pușcă lungă de Pennsylvania sau Kentucky, sau una produsă de Charles Bond ori un model Mike Stone Jaeger, ori chiar aceea numită „carabina Bătăliei de la New Orleans” produsă de John Jacob Sheetz sau cea botezată „Mississippi Masonic Mountain Man” executată de Thomas Simpson⁴). Aceasta grijă pentru detaliile

³ Robert J. Moore, Jr., Michael Haynes, *Lewis & Clark. Tailor Made, Trail Worn. Army Life, Clothing & Weapons of the Corps of Discovery*, Farcountry Press, Helena, 2003, p. 250, 256–259; Tony Hunter, *The Arms and Equipment of the Lewis and Clark Expedition*, în „Muzzleloader” Vol. XLVI, no. 3/July–August 2019, p. 30.

⁴ T. C. Albert, *Jim Parker of Calvary Longrifles*, în „Muzzleloader” Vol. XLVI, no. 3/July–August 2019, p. 67, 72.

mărunte îl apropie pe Paul Calle de hiperrealismul anilor 70–80 chiar dacă viziunea sa generală este mai apropiată de aceea a romanticilor Școlii de pe Hudson (un fel de Barbizon american) și de peisagiștii Thomas Moran și Albert Bierstadt care au făcut cunoscute frumusețile sălbatice ale Vestului, Grand Canyon, Yosemite și Yellowstone.



Fig. 4. Trapper în Munții Teton, ulei pe lemn, Colecția Familiei Peterson.



Fig. 5. Singur în sălbăticie, ulei pe lemn, Colecția familiei Peterson.

Admirabil desenator care punea mai presus arta în alb-negru decât pictura, Calle executa schițe pregătitoare în mină de grafit, pline de vervă și minuție pe care mai apoi le transpunea în material definitive. În expoziție erau panotate câteva dintre crochiurile pregătitoare, alăturate compoziției finite (Fig. 6).

Deși bun cunoscător al chipurilor și istoriilor cu aură de legendă ale vânătorilor, cercetașilor și deschizătorilor de noi căi de acces spre Vest de la finele secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, precum Daniel Boone, Davy Crockett, Jim Bridger, Jedediah Smith, Kit Carson, sau mai mărunții dar nu mai puțin însemnații Hugh Glass sau John Colter, Calle nu s-a dedicat reprezentării acestor eroi, unii dintre ei deja immortalizați de alții înaintea sa, ci a creat un portret generic de trapper, de „muntean” care, în măreția naturii ce-l înconjoară, capătă proporții monumentale. Ultimilor doi nu le-au fost păstrate trăsăturile. Glass a devenit subiect pentru filmele „Un om în sălbăcie” (1971, R: Richard C. Sarafian) și „The Revenant” (2015, R: Alejandro G. Iñárritu) și a luat chipul interpreților săi, Richard Harris și, respective, Leonardo Di Caprio. Cel pe care chiar Calle îl menționează în dialogul peste timp cu astronautul Armstrong, Colter⁵, mai puțin răsfățat de soartă nu a devenit erou de film sau de roman, deși a avut o viață plină de aventuri, a fost militar în Corpul Descoperirilor condus de căpitani Meriwether Lewis și William Clark în 1803–1806 iar, după demobilizare, s-a întors să vâneze animale cu blană prețioasă și a fost primul alb care a văzut gheizere în Yellowstone; relatările sale despre izvoarele cu apă fierbinte care își aruncă jetul la mari înălțimi și malurile lor colorate în galben din cauza conținutului de sulf din compoziția apei au uimit pe mulți care l-au etichetat pe Colter de mincinos sau de nebun iar ținutul explorat de el a fost multă vreme numit „Iadul lui Colter” (Colter’s Hell).



Fig. 6. Un fum prietenesc, 1982, grafit pe hârtie, colecția Familiei Peterson.

Calle a evitat scenele violente de luptă între indieni și albi sau de confruntare între vânător și vânat. El și-a reprezentat personajele în repaus, întorcându-se din campania cinegetică, admirând peisajul sau scrutând depărtările, pătrunși de frumusețile ce-i înconjurau. Lucrările sale se află în patrimoniul unor importante

⁵ Robert M. Utley (editor), *Encyclopedia of the American West*, Wings Books, New York, 1997, p. 99.

instituții de profil , așa cum este National Cowboy and Western Heritage Museum din Oklahoma City și a fost distins cu râvnitul Prix de West.

Expoziția retrospectivă *Paul Calle's Life of Exploration: From the Mountains to the Moon* de la Scottsdale's Museum of the West a fost organizată prin colaborarea instituției gazdă cu unul dintre membrii consiliului ei director, Tim Peterson, care a pus la dispoziție ampla sa colecție și cu fiul artistului, Chris Calle, el însuși plastician, care a împrumutat piese din colecția familiei.

Paul Calle nu a fost un om al Vestului, nu s-a născut și nu s-a format acolo, nu a cunoscut ținuturile apusene decât în vacanțe și documentări de scurtă durată. Dar le-a pătruns esența și le-a descris în toată splendoarea perfecte comuniuni dintre om și natură.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Renoir père et fils. Peinture et cinema*, Musée d'Orsay, Paris, 6 noiembrie 2018–27 ianuarie 2019

Sunt expoziții remacabile prin piesele prezentate și mod de abordare care nu pot fi trecute cu vederea chiar dacă, de la desfășurarea lor s-a scurs ceva timp. Anul acesta, care ne-a schimbat total modul de viață și ne-a limitat până la inexistență posibilitățile de a călători din cauza molimei de Corona Virus, ne-am amintit de această manifestare care reunea două personalități marcante ale creativității franțuzești și mondiale ce s-au afirmat în două domenii diferite dar înrudite: Renoir tatăl și fiul. Cel dintâi a fost remarcabilul pictor al generației impresioniste. Al doilea a început ca plastician interesat de arta ceramicii pentru a glisa către arta filmului în care a realizat câteva capodopere.



Fig. 1. Pierre-Auguste Renoir, Gabrielle et Jean, 1895–1896, ulei pe pânză, Musée de l'Orangerie.



Fig. 2. Ceramică de Jean Renoir, Barnes Foundation, Philadelphia.



Fig. 3. Pierre-Auguste Renoir și Andrée Heuschling în atelierul din Cagnes, 11 martie 1918, fotografie atribuită lui Walther Halvorsen, Musée d'Orsay.

Despre Renoir tatăl se știe foarte multe, s-a aflat în pleiada ilustrațiilor pictori impresionisti și a fost expus foarte des, consacându-i-se cataloage și monografii substanțiale. Fiul, Jean Renoir este mai puțin cunoscut de publicul larg fiind un nume familiar în special cineaților. Expoziția evidențiază legătura dintre tată și fiu, dragostea reciprocă, prin numeroasele portrete ce i-au fost făcute progeniturii, în copilărie și adolescență, de talentatul părinte: fie la vârstă fragedă, jucându-se cu animale și păpuși în compania guvernantei Gabrielle (pe care o va adora întreaga viață, aproape mai mult decât pe propria mamă) (Fig. 1), sau la 4 și 5 ani, cu plete blond-roșcat, prinse cu fundă ca la o fetiță, gătit în hăinuțe de catifea albastră și cu guler alb de dantelă ca Little Lord Fauntleroy, ținând în mână cercul jocului zilnic sau cusând cu sânge, ori costumat în arlechin, pe la 8 ani, sau, la vârsta de 15 ani, în ținută de vânătoare și cu un câțel la picioare – tablou de care Jean nu s-a despărțit întreaga viață și doar înaintea morții l-a lăsat moștenire la Los Angeles County Museum of Art. Între 1895 și 1910, Auguste Renoir i-a făcut lui Jean circa 60 de portrete.

Jean (1894–1979) a fost, o lungă perioadă, cunoscut doar ca „fiul lui Renoir”, iar el a suferit din această cauză și a voit să își facă o carieră, un drum personal, care să-i dea propria identitate și să-i asigure posteritatea, nu să rămână în umbra tatălui celebru. Și a reușit! La începuturile sale voia să devină militar, se înrolase în cavalerie, în 1913 dar, la izbucnirea Marelui Război, trimis pe front, a fost rănit la picior și...a agățat sabia în cui pentru totdeauna, în 1915. Pentru a-și omorî timpul, a frecventat, cu asiduitate, sălile de cinema. Nu prea știa ce să facă și s-a apucat să modeleze vase de ceramică pe care le ardea într-un cuptor construit, din ordinul tatălui său, pe proprietatea familiei de la Cagnes pentru ca fiii săi, Pierre, Jean și Claude (poreclit Coco) să facă lucruri utile cu propriile mâini, așa cum făcuse el însuși la începuturile-i modeste, ca pictor pe porțelan într-o manufactură. Jean a fost cel mai pasionat de arta ceramică pe care a practicat-o din 1919 până în 1922 și a produs câteva zeci de recipiente decorative, pictate în nuanțe puternice. Pe unele a schițat chiar nuduri de genul acelor „beigneuses” bălai pe care părintele său le pictase atât de des. Un important număr de asemenea piese ceramice se află la Fundația Barnes din Philadelphia (Fig. 2), achiziționate de marele colecționar Albert Barnes care fusese pasionat și de pictura tatălui din care poseda 181 de pânze, mai multe decât ale tuturor celorlalți pictori activi la Paris ale căror opere și le procurase (Cezanne, Matisse, Picasso, Soutine, Modigliani, Degas și Van Gogh). La Musée d'Orsay se păstrează 43 de asemenea recipiente.

Ultimul model al tatălui său a fost o tânără cu păr roșu și ochi albaștri, foarte penetranți, Andrée Heuschling (1900–1979) care își câștiga existența pozând la Școala de Arte Decorative din Nisa. Iar Pierre-Auguste Renoir petrecea mare parte a anului la reședința sa de la Cagnes, nu departe de eleganta stațiune de pe malul Mediteranei. Celor doi le-a fost făcută o fotografie împreună în atelierul maestrului, în 1918 (Fig. 3). Jean s-a îndrăgostit de modelul tatălui și, la scurt timp după moartea acestuia în decembrie 1919, cei doi s-au căsătorit. Îi lega pasiunea pentru cinematograful iar tânăra soție visa să devină stea a filmului. Pentru a-și finanța pelicule, Jean Renoir și-a vândut partea sa de lucrări moștenite de la tată. În 1924 a regizat primul său film, *Fata apei* (*La fille de l'eau*) având-o pe soție în rolul titular. Pentru ecran, proaspăta actriță și-a schimbat numele în Catherine Hessling care era mai ușor de reținut și de pronunțat decât propriul ei nume. Ecranizarea romanului *Nana* al lui Emil Zola a fost lansat în 1926 (Fig. 4, 5). Dar eroina principală a fost interpretată cu falsitate și teatralism facil de Catherine care avea doar aspirații și veleități dar nu și experiență actricească astfel că filmul a fost un mare eșec comercial. Cei doi nu s-au descurajat și, câțiva ani după aceea, au făcut două scurt metraje, filme experimentale cu un termen contemporan: *Sur un air de charleston* (1927), o ficțiune umoristică și ușor rasistă despre un explorator negru care redescopere Europa și pe o „sălbatică” însoțită de un cimpanzeu care-l învață pașii dansului la mare modă – amuzant cu atât mai mult cu cât filmul este mut și spectatorul nu poate decât să-și imagineze melodia după care este interpretat îndrăcitul dans; în 1928 au ecranizat povestea lui Hans Christian Andersen *Fetița cu chibrituri* din care a rezultat un film plin de poezie, *La petite marchande d'allumettes*, în care ființa plâpândă, prinsă de dulcele somn al morții prin îngheț, avea viziuni care o purtau în țara jucăriilor ce prind viață și sufletul ei este disputat de doi călăreți, cel alb și cel negru, îngerul și demonul, ultimul câștigând în final.

Hessling reușise să devină un star, i se luau interviuri și portretele ei erau publicate pe copertile revistelor de cinema (Fig. 6). Dar, arogantă, imperativă și posesivă, nu a putut accepta faptul că soțul nu a distribuit-o, în 1931, în filmul *La chienne*, prima sa peliculă sonoră, și s-au despărțit. Jean a început o relație cu monteaza sa, Margueritte Houllé, o fiică de proletari angajați politic, fapt ce l-a făcut pe Jean să se apropie de Partidul Comunist și să semneze articole ori să introducă mesaje propagandistice în peliculele sale. Cariera sa a evoluat și l-a relevat ca un regizor capabil, inspirat și original. A început să aibă un succes pe care nu-l sperase măcar. A ecranizat *Madame Bovary* după romanul lui Gustave Flaubert (1933), apoi *Azul de noapte* după piesa omonimă a lui Maxim Gorki în filmul intitulat *Les bas-fonds* (1936), după care a făcut un film patriotic, *La Marseillaise* (1938). Prima capodoperă a fost însă *Iluzia cea mare* (1938), film în care era prezentată copleșitoarea deziluzie încercată de combatanții Primului Război Mondial care a

schimbat radical societatea, a eliminat nobilimea antebelică și a dus la afirmarea oamenilor din clasele de jos. A fost o fructuoasă colaborare a lui Renoir cu Jean Gabin și o salutară revenire, pe ecrane, ca actor, a lui Erich von Stroheim ce părăsise Statele Unite, și apărrea într-un rol memorabil de ofițer prusac de aviație, de origine nobilă, căzut cu avionul în luptă și recuperat în poziția de comandant al unui lagăr de prizonieri.



Fig. 4. François Florit, Afișul filmului *Nana*, La Cinémathèque française.



Fig. 5. Reconstituire a rochiei purtată de Catherine Hessling în filmul *Nana*, La Cinémathèque française.



Fig. 6. Catherine Hessling în „Ciné-Miroir” no.148, 3 février 1928.



Fig. 7. Rosine Delamare, Schițe de costum pentru dansatoarele din *French Cancan*, 1954, guașă și creion, La Cinémathèque française.



Fig. 8. Jean Renoir, *My Memories of Renoir*, în „Life”, 15 mai 1952.

În 1940, Jean Renoir se exilează la Los Angeles și începe să lucreze în studiourile de la Hollywood unde a turnat 6 filme. A primit cetățenia americană în 1946. În 1949, în India, a realizat primul său film color, *Fluviul*, ce a fost laureat la Festivalul de la Veneția. În 1952, s-a întors în Franța și și-a reluat activitatea unde a elaborat mai multe filme dintre care unele l-au apropiat de subiectele și vremurile părintelui său, precum *French Cancan* (1954), *Elena et les hommes* (1956) și *Le déjeuner sur l'herbe* (1959). Pictura impresionistă, atmosfera specifică timpurilor în care aceasta a apărut și s-a cristalizat precum și propriile amintiri infantile i-au slujit la regizarea acestor pelicule. *French Cancan* a fost turnat exclusiv în studio, reconstituindu-se străzi și clădiri din Montmartre, localuri și săli de dans, apartamente luxoase sau locuințe modeste, în spiritul celor din anii 80 și 90 ai secolului al XIX-lea, așa cum le văzuse și le imortalizase tatăl său în picturi. Costumele au fost executate după schițele Rosinei Delamare (Fig. 7) Astfel se face legătura în expoziție, între tablouri și ecran, între tată și fiu!

French cancan a fost ultima sa capodoperă avându-l din nou pe Gabin ca principal protagonist, deși acesta a acceptat cu oarecare greutate rolul, fiind rezervat dacă nu chiar supărat pe Renoir care se expatriase, își schimbase cetățenia și nu se aflase în Franța sub ocupație germană, ca toți ceilalți cineaști, să sufere și să spere împreună, în timpul războiului.

Pentru că filmele sale erau costisitoare iar el incapabil de a și le finanța, producătorii au început să-l ocolească. După 1959 a colaborat cu televiziunea și s-a dedicat scrisului publicând un volum consacrat tatălui său, *Renoir par Jean Renoir* (1952) – din care, de-a lungul timpului, mai dăduse la lumină, în periodice, câteva fragmente pentru că subiectul îl preocupase de multă vreme (Fig. 8) – și apoi un volum de memorii, *Ma vie et mes films* (1974).

Pe lângă tablourile lui Renoir tatăl ce-l reprezentau pe Renoir fiul la diverse vârste, în expoziție au figurat afișe, schițe de costum, fotografii de familie, reviste, obiecte de ceramică – multe aduse din Statele Unite pentru că, după moartea cineastului în 1979, la Beverly Hills, fiul său a donat arhiva și colecția familiei la University of California in Los Angeles (abreviat UCLA). (Prima sa soție și prima protagonistă a filmelor spre care chiar ea îl îndemnase, Catherine Hessling, s-a stins, printr-o fatală coincidență, în același an cu cineastul).

Pe ecrane plasate în diverse spații ale sălilor rulau fragmente din creațiile cele mai importante ale lui Jean Renoir, iar la magazinul muzeului erau comercializate, pentru amatori și cinefilii pasionați, filmele sale pe DVD.

Ampla manifestare ce reunea arta penelului cu aceea a camerei de luat vederi a fost organizată de Fundația Barnes din Philadelphia, Musée d'Orsay și Musée de l'Orangerie în colaborare cu Cinemateca

Franceză având drept comisari pe Sylvie Patry, directoare a colecțiilor la Orsay și Matthieu Orléan, consultant științific pentru secția de film a cinematotecii.

Prin expoziția *Renoir père et fils. Peinture et cinema*, au fost alăturate două personalități de mare forță ale creativității artistice din veacurile XIX și XX ce s-au manifestat unul în arta de șevalet celălalt în aceea mai populară, mai democratică și cu acces nelimitat, a filmului, lăsând în egală măsură opere de mare valoare perenă.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851): un artist în vremea revoluției*, București, Muzeul Național de Artă al României, 24 septembrie 2020 – 21 februarie 2021

Cu ocazia împlinirii a două sute de ani de la nașterea pictorului Constantin Daniel Rosenthal¹, Muzeul Național de Artă al României (MNAR) a organizat expoziția retrospectivă *Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851). Un artist în vremea revoluției*² (deschisă în intervalul 24 septembrie 2020 – 21 februarie 2021). La vernisaj, desfășurat în aer liber în marea curte-parc a muzeului, au luat cuvântul: Cristina Verona-Tobi, manager interimar MNAR; Mihai Firică, secretar de stat în Ministerul Culturii; Ana Maria Mihăescu, președinte al Asociației „Prietenii Muzeului Național de Artă al României”, care a sprijinit realizarea expoziției; și curatoarea Monica Enache. Vernisajul a fost completat de un element-surpriză: prezența actriței Ioana Calotă-Philippide (Teatrul Nottara), costumată asemenea personajului din tabloul iconic *România Revoluționară*³.

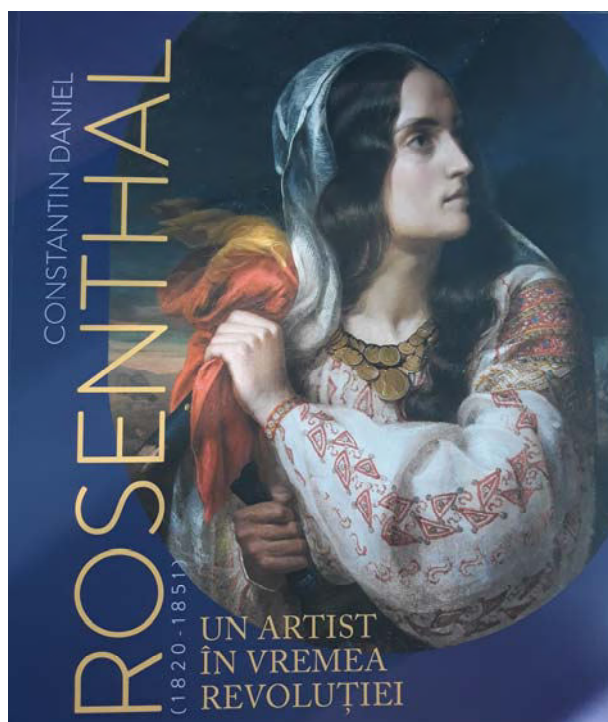


Fig. 1. Coperta catalogului.

¹ Născut la Pesta, într-o familie de negustori evrei, artistul se pare că s-a convertit la religia creștină, lunându-și prenumele de „Constantin” după sosirea în Țara Românească; în anumite surse, mai ales maghiare, apare sub numele de „David Rosenthal”.

² Expoziția Rosenthal este una din cele trei expoziții temporare pe care MNAR a reușit să le organizeze în anul 2020, în ciuda contextului dificil generat de pandemie. A fost precedată de *TRANSFORMATION. From Bucharest to Gdansk. From Gdansk to Bucharest* (20 august–1 noiembrie 2020, curatori: Judit Balint, Piotr Józefowicz, Alexandru Rădvan); și urmată de *Laborator II – 1989. Restaurarea picturilor împușcate* (15 octombrie 2020–31 martie 2021, curatori: Sorina Gheorghită și Ioan Sfrijan).

³ Ioana Calotă-Philippide a lecturat un fragment din volumul lui Jules Michelet, *Istoria revoluției* (București, Editura Minerva, 1973), referitor la revoluția din țările române și un dialog dintre Maria Rosetti și C.D. Rosenthal. Actrița a pozat apoi, în interiorul expoziției, pe post de „statue vivante”, în cadrul unei rame cu passe-partout oval, în imediata vecinătate a tabloului *România Revoluționară*, mimând atitudinea personajului pictat.



Fig. 2. Ioana Calotă-Philippide și *România Revoluționară* (foto: Eduard Andrei).

Este a doua expoziție monografică dedicată lui C.D. Rosenthal, după cea din anul 1970, organizată de Muzeul de Artă al RSR (actualul MNAR), manifestare de proporții modeste, neînsoțită de un catalog și prezentând doar 11 lucrări. Echipa secției de artă românească modernă a MNAR, formată din curatoarea Monica Enache și conservatoarele Costina Anghel și Paula Luca, a dorit să marcheze bicentenarul nașterii lui Rosenthal printr-o expoziție aniversară, reunind, de această dată, 31 de lucrări ale pictorului⁴, provenite preponderent din patrimoniul MNAR, dar și din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române (BAR), Federației Comunităților Evreiești din România, muzeelor de artă din Brașov, Cluj, Iași și Arad, ca și dintr-o colecție particulară. La acestea s-au adăugat două portrete ale lui C.D. Rosenthal, care completează expunerea: un desen (din Cabinetul de Stampe al BAR) executat în 1848, așadar în timpul vieții artistului, de prietenul său, pictorul Ion Negulici, și un ulei (din colecția MNAR), pictat ulterior, în 1886, de Nicolae Vermont, copie după un autoportret al artistului din 1850, astăzi dispărut.

Expoziția este acompaniată de un elegant catalog (144 p., cu ilustrații color, note și bibliografie), care include, la final, un *Epistolar* Rosenthal, cu scrisorile artistului păstrate în colecții din țară⁵. Este de remarcat că în catalog figurează mai multe lucrări decât în expoziție, mai exact 49, căci anumite opere ale artistului, identificate de echipa curatorială în unele colecții, mai ales muzeale, din România, dar și din străinătate (Ungaria, Slovacia)⁶, nu au putut fi împrumutate.

Expoziția, amenajată în sălile Kretzulescu, după un design expozițional conceput de arh. Liviu Constantinescu – cu o atenție deosebită acordată coerenței vizuale a manifestării, violetul cardinal și nuanțele de galben ale panourilor și pereților sălii de expoziție regăsindu-se în cromatica catalogului – oferă

⁴ Este inclusă și cromolitografia (cca. 1850, cat. 48) de Prudent-Louis Leray după lucrarea lui Rosenthal *România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății* (1848, cat. 45). Procedul multiplicării litografice a contribuit propagandistic la alimentarea sentimentelor revoluționare, și după înfrângerea revoluției de la 1848.

⁵ Monica Enache, *Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851): un artist în vremea revoluției. Catalog urmat de un Epistolar C.D. Rosenthal, scrisori către C.A. Rosetti și Adolf Grünau*, trad.: Mariana Vazaca și Ileana-Maria Ratcu, București, Editura Muzeului Național de Artă al României, 2020.

⁶ Din țară: Academia Română; Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca; Muzeul de Artă Bacău, Complexul Muzeal „Iulian Antonescu”; Muzeul de Artă Vizuală Galați; Muzeul Municipiului București; Muzeul de Artă Cluj-Napoca; Muzeul Național Brukenthal, Sibiu; Muzeul Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”, Ploiești, iar din străinătate: Muzeul de Artă din Budapesta; Galeria Națională Slovacă; Galeria orașului Bratislava. Aceste instituții, deși nu au împrumutat lucrări pentru expoziție, au oferit MNAR imaginile lucrărilor pe care le dețin și dreptul de a le reproduce în catalog.

vizitatorilor o privire de ansamblu asupra creației lui C.D. Rosenthal, ilustrând, în egală măsură, și spiritul unei epoci, clar delimitate cronologic – deceniul al cincilea al secolului al XIX-lea –, dar mai difuză din punct de vedere geografic – Muntenia, Europa Centrală (Pesta, Viena) și Occidentală (Franța, Anglia, Elveția).

Opera lui Rosenthal, realizată de-a lungul unui singur deceniu de activitate, căci pictorul a încetat din viață la doar 31 de ani, este caracterizată, în primul rând, de prevalența portretului de aparat, în stil Biedermeier și academist, ca și de pictura alegorică, de factură romantică și cu tematică revoluționară și identitar-națională.



Fig. 3. C.D. Rosenthal, *Portretul mamei actorilor Caragiale*, MNAR (sursă: cat. 41).



Fig. 4. C.D. Rosenthal, *Portretul Elenei Obedeanu Rosetti*, Complexul muzeal Arad (sursă: cat. 19).

Alături de lucrările antologice *România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății* (1848, cat. 45) și *România Revoluționară* (1850, cat. 47), expoziția și catalogul aferent aduc în atenția publicului și specialiștilor lucrări mai puțin cunoscute ale artistului, unele chiar inedite: *Portretul doamnei Filipescu* (cat. 6, MNAR), *Portret de femeie* (cat. 8, Federația Comunităților Evreiești din România), *Autoportret cu paletă* (cat. 18, Muzeul de Artă din Budapesta, neexpus), *Portretul Elenei Obedeanu Rosetti* (cat. 19, Complexul Muzeal Arad), *Portretul doctorului Grünau* (cat. 21, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, neexpus), *Portret de femeie* (cat. 26, Muzeul Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”, Ploiești, neexpus), *Portretele părinților artistului* (cat. 39–40, MNAR), relevând creația unui artist tânăr, încă inegal, aflat într-o continuă căutare a stilului. De pildă, pot fi lesne observate diferențele dintre realizarea tehnică mai stângace a unor lucrări precum *portretele părinților artistului* și cea superioară a *Portretului mamei actorilor Caragiale* (cat. 41), deși cele trei tablouri au fost pictate în același an, 1848. O mențiune specială merită lucrarea *Vanitas* (post 1848, cat. 46), compoziție-unicat din punct de vedere tematic, amintind de pictura olandeză de secol XVII, a cărei analiză iconografică (p. 86–89) demonstrează că, dincolo de meditația asupra efemerității vieții (sensul consacrat, reflectat de prezența craniului), pot fi descifrate mesaje codate legate de mișcarea pașoptistă, de înfrângerea revoluției, dar și de speranța într-o viitoare victorie.

Catalogul, tipărit în condiții grafice excelente, debutează cu un consistent studiu introductiv al curatoarei Monica Enache, intitulat *Mai mult decât artă. Scurtul parcurs al unui artist revoluționar* (p. 13–27). Autoarea stabilește cadrul conceptual, cronologic și geografic al analizei, definind termenul de „revoluție”,

așa cum este el folosit în conceptul expoziției, plasându-l pe C.D. Rosenthal în peisajul artistic și politic central-european de la mijlocul secolului al XIX-lea și încadrându-l stilistic la intersecția dintre estetica Biedermeier și cea romantică (p. 13). La acestea se adaugă influența portretului preromantic din pictura engleză de secol XVIII, cu proiectarea personajelor pe fundaluri peisagistice, element adoptat de C.D. Rosenthal în urma călătoriei în Anglia din 1846 – ce poate fi observat în lucrări precum *Anica Manu cu copiii* (cca. 1847–48, cat. 35) sau *Portretul lui Nicolae Golescu*, reprezentat figură-întreagă, în costum de vânătoare (1848, cat. 42) – și tentația pentru exotism a Orientalismului (preluată pe filiera lui Delacroix, pe care-l admira și cu a cărui operă venise probabil în contact în călătoriile de studii la Paris din anii 1844–1848), în lucrări ca *Orientală* (1847, cat. 25) sau *Femeie cu turban* (1848, copie după pictorul vienez Friederich von Amerling, cat. 43).



Fig. 5. C.D. Rosenthal, *Vanitas* MNAR (sursă: cat. 46).

Abordarea este una, inevitabil, biografică, urmărind anii de formare și studii, destinul personal și profesional, principalele etape artistice pe care artistul le-a parcurs: intervalul 1840–1844, petrecut în Muntenia, când Rosenthal a lucrat exclusiv portrete (p. 14–15); 1844–1847, când s-a aflat la Paris și la Budapesta și a călătorit prin Anglia, pictând, pe lângă portrete, și peisaje și executând copii după maeștrii studiați la Luvru (p. 16–19); anul 1848, pe parcursul căruia s-a implicat activ în revoluția pașoptistă din Muntenia, fapt reflectat în operele realizate (p. 19–25), și intervalul 1849–1850, când s-a aflat la Paris și Budapesta, ani în care a pictat *România revoluționară* și impresionanta compoziție *Vanitas* (p. 25–27).

Solida cercetare întreprinsă în cadrul secției de artă românească modernă a MNAR s-a concretizat prin câteva descoperiri importante pentru biografia lui C.D. Rosenthal. În primul rând, se demonstrează că anul sosirii pictorului în Țara Românească a fost 1840, și nu 1842, așa cum se credea anterior⁷, noua cronologie

⁷ Vezi *Scurtă istorie a artelor plastic în RPR. Secolul XIX*, vol. II, coord.: G. Oprescu, București, Editura Academiei RPR, 1958, p. 58.

fiind determinată de însemnarea de pe versoul *Portretului revoluționarului Zaharia Boerescu* (p. 14 și cat. 1), ce datează lucrarea la 6 februarie 1840. De asemenea, prin identificarea semnăturii pictorului și a locului unde a fost pictat, atelierul din rue de Grenelle din Paris, se confirmă definitiv că *Autoportretul cu paletă*, deținut de Muzeul de Artă din Budapesta, îi aparține lui Rosenthal, paternitate asupra căreia Ion Frunzetti își exprimase dubiile în monografia scrisă în 1955⁸. O altă contribuție importantă pentru biografia lui Rosenthal este regăsirea *Portretului Elenei Obedeanu Rosetti*, mama lui C.A. Rosetti, lucrare anterior considerată pierdută, dar redescoperită cu prilejul prezentei expoziții în patrimoniul Complexului Muzeal Arad, unde este înregistrată sub titlul *Portret de bătrână* (p. 17).

Catalogul expoziției este întregit de un *Epistolar* (p. 95–134), compus din 17 scrisori adresate de C.D. Rosenthal, în intervalul 1846–1851, bunului său prieten, C.A. Rosetti (16 scrisori, în franceză) și doctorului Adolf Grünau (una singură, în germană), cu o semnificativă valoare documentară, atât pentru biografia artistului, cât și pentru istoriografia revoluției de la 1848 și a artei secolului al XIX-lea în spațiul românesc. Scrisorile, provenite de la Biblioteca Națională a României (BNR) și de la BAR, alcătuiesc corespondența artistului cunoscută până acum și păstrată în fonduri din România. Dincolo de activismul politic și participarea directă la revoluția din Țara Românească de la 1848 – aspecte care au fost uneori subliniate clișeistic și unilateral, Rosenthal fiind încadrat în triunghiul „pictorilor revoluționari”, alături de Ion Negulici și Barbu Iscovescu –, scrisorile lui Rosenthal, reproduse integral în catalog, sunt de natură a-i contura mai bine profilul psihologic și de a scoate la lumină aspecte mai puțin cunoscute ale personalității și vieții sale: relațiile tensionate cu familia din Pesta, poveștile sale de iubire, profunzimea amicitiei cu C.A. Rosetti, călătoria în Anglia din 1846, la invitația pictorului și fotografului Roger Fenton (pe care probabil îl cunoscuse la Paris, frecventând amândoi atelierul lui Michel Martin Drolling). Anterior publicate doar fragmentar în diverse studii de specialitate, aceste scrisori sunt acum puse la dispoziția cercetătorilor și marelui public, traduse din limbile franceză și germană și adnotate de Mariana Vazaca și, respectiv, Ileana-Maria Ratcu.

Pe lângă punctele forte ale expoziției Rosenthal, ale catalogului care o însoțește și cercetării profesionale care le stă la bază, trebuie semnalate câteva scăpări, care însă nu sunt în măsură să umbrească valoarea demersului.

Admițând dificultatea respectării unor norme speciale pentru conservarea unor scrisori fragile, vechi de mai mult de 170 de ani, și implicațiile birocratice ale împrumutării lor de la deținători, apreciem totuși că ar fi fost benefic pentru vizitatorii expoziției ca scrisorile din *Epistolarul* catalogului, în franceză și germană, să fi fost prezentate, măcar în facsimil, alături de traducerile lor în limba română, în câteva vitrine documentare.

Deși în *Preambulul* catalogului (p. 11) se spune că acesta reunește „toate lucrările realizate de C.D. Rosenthal, pe care le-am putut identifica în țară și în străinătate (...) – în total 49”, nu se explică de ce nu figurează o serie de opere cunoscute ale artistului precum *Parcul cu copii și bone*, *Mașenca Filliti*, *Portretul unei tinere*, *Bărbat din familia Goleșcu în fotoliu*, *Femeie odihnindu-se* (reproduse în lucrarea lui Ion Frunzetti din 1955)⁹, *Portret de militar* (Pinacoteca Muzeului Municipiului București)¹⁰, *Portretul lui Teodor Arion*¹¹ sau pictura alegorică *Ardealul*, ultimele două tranzacționate de curând la casa de licitații Artmark¹².

În plus, pentru conturarea unei imagini de ansamblu asupra corpului de lucrări C.D. Rosenthal, am fi găsit utilă includerea în catalog a unei liste complete cu titlurile celor 49 de lucrări, anul realizării lor și instituțiile deținătoare.

De asemenea, în studiul introductiv publicat în catalog, apar câteva erori de numerotare care îi pot nelămuri pe cititori. La pagina 18, referindu-se la *Portretul de bărbat* de la Muzeul de Artă din Brașov, autoarea trimite la cat. 17 (care este, de fapt, un alt portret, deținut de Muzeul de Artă din Ploiești) și nu la cat. 15, adică la tabloul pus în discuție, asupra căruia Monica Enache se apleacă pentru a confirma identificarea personajului portretizat, Barbu Bălcescu, fratele revoluționarului Nicolae Bălcescu. O altă problemă de

⁸ Ion Frunzetti, *C.D. Rosenthal*, București, 1955, p. 24.

⁹ *Ibid.*, cat. 7, 13, 14, 15, 32.

¹⁰ *Pinacoteca București. Repertoriu de pictură*, vol. I, București, 2017, p. 39, inv. 896.

¹¹ Tablou aflat în patrimoniul MNAR până în anul 2004, când a fost retrocedat familiei colecționarului Ioan Dumitrescu Popovici.

¹² *Portretul lui Teodor Arion* și *Ardealul* au figurat în licitațiile Artmark din anii 2018, respectiv 2019 cf. <<https://www.artmark.ro/ro/lot/portretul-serdarului-teodor-arion-ro-2089>> și <<https://www.artmark.ro/ro/lot/ardealul-ro-41467>>, link-uri accesate în 20.10.2020.

numerotare apare la paginile 22–23, în legenda ilustrației 11 – *Intrarea triumfală a lui Soliman Pașa în București* – care este trecută ca „il. 12”, dublând astfel numărul următoarei ilustrații – *Statuia libertății, România deliverată*. Nu în ultimul rând, semnalăm câteva lipsuri semnificative din bibliografia catalogului¹³.

Expoziția și catalogul C.D. Rosenthal 2020, prilejuate de aniversarea bicentenarului artistului, dovedesc că printr-o cercetare asiduă și aplicată în colecții muzeale și arhive, chiar și subiectele considerate „epuizate” sau îndeajuns de cunoscute pot rezerva surprize și descoperiri valoroase. În cazul particular al lui Rosenthal este scoasă la iveală necesitatea unei abordări de tipul microistoriei pentru artiști și mișcări artistice insuficient cercetate, care au devenit „locuri comune” în etapizarea și cronologia istoriei artei moderne autohtone. Avem convingerea că marele „pas înainte” realizat de MNAR reprezintă o provocare pentru specialiști și va deschide calea unor viitoare cercetări.

Ioana Apostol, Eduard Andrei

Soldații la expoziție sau „Sub flamura lui '48”

Cei mai în etate își amintesc de grupurile de elevi sau de militari ce, în anii 70–80 ai secolului XX, erau aduși la muzee, pentru vizite ghidate de informare primară aspra istoriei patriei. Era un mijloc eficient al instituțiilor muzeale de a atinge numărul suficient de vizitatori care să le statueze poziția și să le dovedească, în același timp, aportul propagandistic la întărirea abnegației și sentimentelor patriotice în inimile tinere ale țării. Vizitatorii erau departe de a se simți atrași de cele ce vedeau dar se bucurau că erau scoși din școală sau cazarmă, de la orele plicticoase de curs sau de la instrucția de front. Vociferările, comentariile inepte, râsetele înfundate, eventualele întrebări, aparent puerile dar, de multe ori, pline de ironie și de arcanes nedisimulat antisistem (citește „anticomuniste”) îi puneau la mare încercătură pe muzeografi de serviciu însărcinați cu ghidajul care trebuiau să stăpânească grupul, să-l țină mereu atent și să dea răspunsuri „pe linie” sau, în termenii de azi, cu totală „corectitudine politică”. Cei mai abili puteau eluda răspunsul periculos printr-o poveste paralelă, pilduitoare, menită a distra atenția interpelatorului și a salva situația ghidului, totdeauna urmărit de ochiul vigilent al reprezentantului de la Cabinetul de Partid.

Dar, în secolul XXI, o vizită a unor soldați din secolul al XIX-lea într-o expoziție cu subiect contemporan epocii lor este o raritate! Aceasta s-a petrecut pe 31 octombrie 2020, la Muzeul Național de Artă al României, în expoziția *Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851). Un artist în vremea revoluției*, când membrii Asociației „6 Dorobanți” care propuseseră un program de istorie vie intitulat „**Dreptate, Frație. Sub flamura lui '48**” ce urma a se desfășura în curtea Palatului, nu și-au mai putut pune în aplicare planul din cauza reglementărilor de ultimă oră privind oprirea răspândirii molimei de Covid, similară ciumei sau holerei din primul sfert al secolului al XIX-lea ce impusese stabilirea cordoanelor sanitare și lazaretului la Dunăre sau pe crestele Carpaților. Așa că, la sugestia conducerii de a nu fi abandonat în totalitate proiectul și la grațioasa invitație a doamnei Cristina Verona-Tobi, director general ad interim al muzeului, infanteriștii din cel de-al 2-lea polc (regiment) al Miliției Valahiei, au venit să viziteze expoziția. Îmbrăcați în uniforme lor de postav civit (bleumarin) cu paspoale, gulere și contraepoleți de culoare galbenă, soldații au cercetat cu atenție portretele realizate de pictorul martir. Apoi au făcut front în fața câtorva dintre lucrările iconice, *România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății* și *România revoluționară*, spre a fi immortalizați de un fotograf – deși, mai corect ar fi fost termenul de „dagherotipist” căci în acea vreme tehnica de a obține

¹³ Considerăm că bibliografia fundamentală a temei ar fi trebuit să includă următoarele titluri: Costin Feneșan, Valeriu Stan, *Un episod dramatic din activitatea emigrației române după revoluția de la 1848. Moartea pictorului C.D. Rosenthal*, în *Studii și Materiale de Istorie Modernă*, vol. VIII, 1994; Adrian-Silvan Ionescu, *Chipuri de altădată*, catalog de expoziție, Muzeul Național de Istorie a României, 1991; Id., *Omer Pasha's Portraits*, în *RRHA*, tome XXXIII, 1996; Id., *Momentul 1848 în plastica documentaristă*, în *Revista Istorică*, serie nouă, tom X, nr. 5–6, septembrie–decembrie 1999; Amelia Pavel, *Pictori evrei din România 1848–1948*, București, 2003; Lucian Regenberg, *Dictionary of Jewish Painters*, București, 2004; A. Ubicini, *Omer Pacha*, în *L'Illustration*, no. 555, 15 oct. 1853; Cristian Velescu, *Natura statică în pictura românească din secolul al XIX-lea în contextul devenirii europene a genului (III)*, în *Revista muzeelor*, nr. 10, 1988, p. 65–78.

imagini pe o suprafață metalică tratată cu săruri de argint se numea dagherotip. O suplă membră a grupului, înveșmântată într-un chiton grecesc, alb, a întrupat România și, înfășurându-și tricolorul național pe trup iar deasupra capului înălțând o ramură de palmier, a compus un înălțător tablou vivanț în imediata apropiere a alegoriei imaginate de Rosenthal în 1850.



Fig. 1. Soldați și bonjuriști la expoziția Rosenthal, 31 oct. 2020.



Fig. 2. România rediviva.



Fig. 3. Încadrând „România revoluționară”, drd. Josephine Postăvaru și Cristina Verona-Tobi, manager general ad interim al MNAR.



Fig. 4. Militarii la muzeu pe tip de molimă, 31 oct 2020.

În furtunosul an 1848, Miliția Pământeană a Valahiei a avut o contribuție majoră în evenimentele revoluționare. Câțiva ofițeri s-au implicat direct în activitatea revoluționară, de partea patrioților și progresiștilor, precum Gheorghe Magheru și Christian Tell. Alții, în special ofițerii superiori ca polcovnicii (coloneii) Odobescu, Solomon și maiorul Lăcusteanu, rămăseseră loiali vechiului regim și au încercat să răstoarne noua ordine prin arestarea guvernului provizoriu ce a fost eliberat, la scurt timp, de poporul condus de Ana Ipătescu. Apoi, spre a apăra cuceririle revoluției, pe 13 septembrie 1848, mica oaste valahă s-a confruntat pe Dealul Spirii cu numeroasele și experimentatele trupe otomane care pătrunseseră în țară pentru a înăbuși mișcarea de emancipare a românilor. Așa că prezența militarilor în expoziția retrospectivă dedicată lui Rosenthal era absolut explicabilă, chiar dacă de sub penelul artistului nu s-a păstrat decât un singur portret de militar.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Fighting for Visibility. Women Artists in the Nationalgalerie before 1919*. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, octombrie 2019 – martie 2020

Alte Nationalgalerie Berlin a găzduit între 11 octombrie 2019 – 8 martie 2020 expoziția *Fighting for visibility. Women Artists in the Nationalgalerie before 1919*. Expoziția a fost rodul unui efort colectiv depus de echipa de curatori și muzeografi de la Nationalgalerie, susținută de specialiști din cadrul unor muzee, biblioteci și arhive publice germane.

Conceptul curatorial a urmărit cartografierea creației artistice feminine aflată în patrimoniul Nationalgalerie. Organizatorii au urmărit recuperarea unor artiste uitate și aducerea în atenția publicului a unor realizări artistice remarcabile, fără intenția de a insera creația acestora într-un „canon” estetic sau de a discerne în operele expuse o concepție artistică „specific” feminină.



Fig. 1. Anna Dorothea Therbusch (1721–1782), *Autoportret* (Selbstbildnis), apox. 1780, u/p.

Publicul a avut posibilitatea de a vizualiza într-o expunere cronologică peste 60 de lucrări cunoscute sau inedite, realizate în lungul secol al XIX-lea de pictorițe și sculptorițe, precum: Caroline Bardua, Hermine Biedermann-Arendts, Antonie Biel, Marianne Britze, Maria Caspar-Filser, Marie Ellenrieder, Alma Erdmann, (Maria) Katharina Felder, Bertha Froriep, Julie Genthe, Natalia Sergheevna Goncharov, Tina-Heim Wentscher, Sella Hasse, Jacoba Heemskerck van Beest, Dora Hitz, Elisabeth Jerichau-Baumann, Linda Kögel, Emma Sophie

Körner, Käthe Kollwitz, Pauline Lehmaier, Sabine Lepsius, Clara Lobedan, Fanny Meyer, Paula Modersohn-Becker, Paula Monjé, Gabriele Münter, Elisabet Ney, Friederike Emilie August O'Connell, Vilma Parlaghy, Maria von Parmentier, Anna Peters, Victoria de Prusia, Împărăteasă a Germaniei, Johanna Schöne, Louise Caroline Sophie Seidler, Renée Sintesis, Maria Slavona, Marie Spieler, Anna Dorothea Terbusch, Ambrosia Theodora Tønnesen, Antonie Volkmar, Marie Wiegmann, Sophie Wolff, Augusta von Zitzenwitz și Gertrud Zuelzer. Lucrările respective au intrat în patrimoniul Nationalgalerie pe diverse filiere: procurate de muzeu în secolul al XIX-lea, achiziționate în cadrul expozițiilor oficiale, moștenite sau donate. Tentația vizitatorului de a „citi” istoricul achizițiilor în sensul unei politici artistice oficiale este contracarată astfel de caracterul arbitrar al achizițiilor, incompatibil cu o strategie coerentă și deliberată de constituire a unei colecții cu opere semnate de artiste, aspect semnalat de altfel și de organizatori.

Limita cronologică superioară a expoziției, deloc întâmplătoare, prezintă relevanță pentru grupul artistelor, și într-un sens mai larg, pentru istoria femeilor. Anul 1919 aducea admiterea regulată a femeilor la Academia de Arte din Berlin, eveniment cu impact nu doar la nivel formativ, ci și la nivel identitar pentru aspirantele la cariera artistică. În sens mai larg, anul 1919 marca încheierea Primului Război Mondial și începutul unei „noi lumi” și a unei noi sensibilități artistice, iar, în plan politic, obținerea drepturilor politice de către femei.

Expoziția se structurează în jurul artistelor care, depășind barierele sistemului social și artistic eminamente masculin, au reușit să dezvolte cariere profesionale de succes înainte de 1919, pătrunzând în sfera publică. Discursul vizual coerent este pe alocuri punctat cu explicații ce nuanțează aspecte legate de formarea artistică a artistelor, patronajul în artă, strategii expoziționale (participări la expoziții, saloane și evenimente publice), – factori definitorii pentru drumul artistelor spre afirmare și recunoaștere publică.

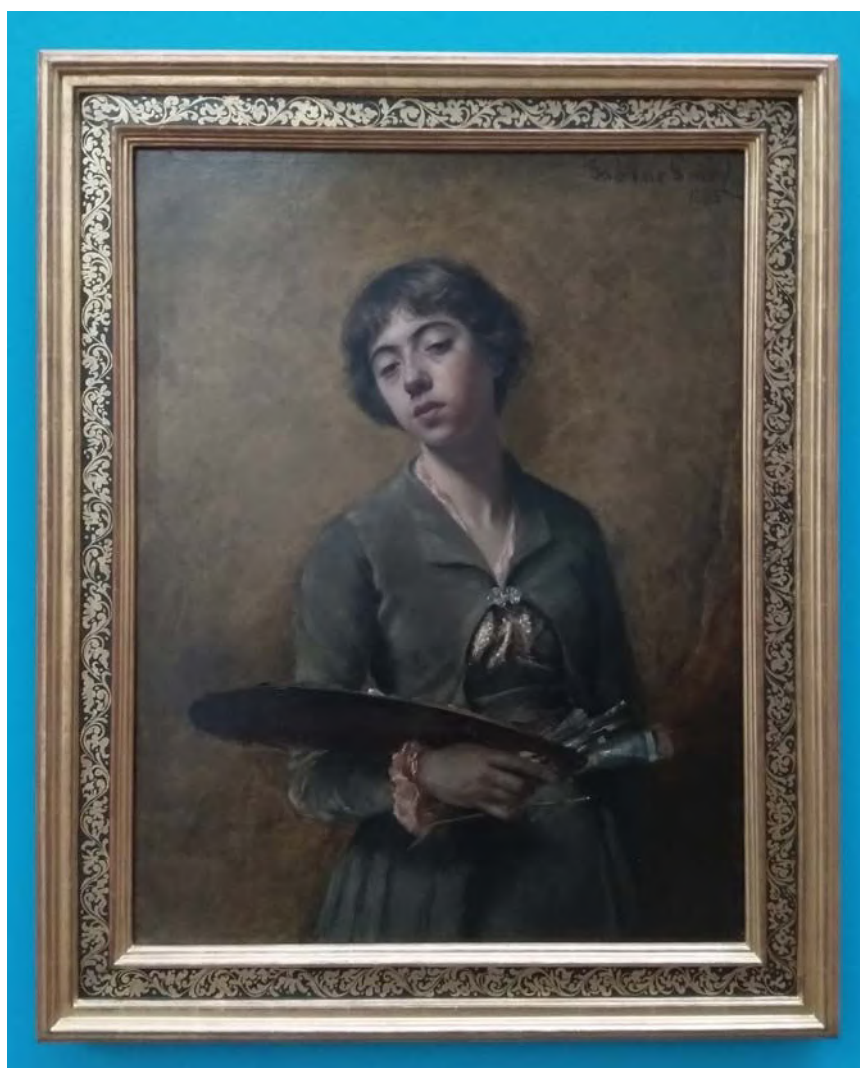


Fig. 2. Sabine Lepsius (1864–1942), *Autoportret*, 1885, u/p.

Biografiile artistelor prezintă numeroase puncte de convergență. Nota comună este dată de proveniența dintr-un mediu social sigur financiar ce le-a permis accesul la instrucție și frecventarea unor cercuri intelectuale alcătuite din filosofi, artiști și poeți care le-au adus pe lângă satisfacții de ordin spiritual, sprijin în activitatea artistică și comenzi. Indiferent de finalitatea proiectelor personale ori de intenția urmăririi unei cariere artistice, ofertele formative disponibile femeilor oscilau între pregătirea în familie – mai ales în cazul fiicelor artiștilor – (Sabine Lepsius, Elisabet Ney), și frecventarea atelierelor artiștilor sau școlilor particulare. „În mod excepțional” câteva femei au fost acceptate în academii de artă urmând precedentul instituit de Marie Ellenrieder, admisă în 1813 la Academia de Artă din München.

Sistemul de instrucție diferențiat a stimulat reflecții asupra necesității educației artistice feminine și a generat intervenții publice din partea asociațiilor artistelor. Acestea din urmă, și în special *Asociația artistelor și prietenelor artei* (*Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin*) înființată în 1867, aveau să-și coaguleze energiile în vederea identificării unor oportunități educaționale destinate formării artistelor punând bazele unor academii de artă (*Damen-Akademien*). Demersurile asociative au fost completate cu inițiativele artistelor Dora Hitz și Paula Monjé de a înființa școli destinate formării pictorițelor. Diversificarea ofertei instituționale nu a inclus accesul la Academia de Artă din Berlin, forul superior în materie de educație artistică, fapt ce avea să determine solicitări din partea unor artiste în frunte cu Käthe Kollwitz privind admiterea studentelor în prestigioasa instituție.

Participările la expoziții individuale sau colective au reprezentat o cale prin care opera femeilor a devenit cunoscută publicului. Solidaritățile de gen s-au dovedit indispensabile pentru reușita personală, fie că s-au concretizat în sprijin financiar din partea colegelor de breaslă sau a protectoarelor, fie în asociații capabile să reprezinte interesele artistelor implicându-se în organizarea activităților expoziționale. Și achiziția lucrărilor de către Nationalgalerie a contribuit la vizibilitatea artistelor și la confirmarea calității artistice a lucrărilor. Conștientă de acest fapt, Paula Monjé solicita insistent, la sfârșitul secolului al XIX-lea, să i se expună lucrările în Nationalgalerie.

Artistele au adoptat rute de formare profesională și trasee culturale consacrate; au întreprins călătorii în Italia și Franța cu un evident rol formativ, menite a suplini alternative instituționale inexistente. Reperul în materie de destinații l-a reprezentat Parisul. Contactul cu mentalitatea franceză și cu o anumită libertate de gândire absentă din rigida societate germană, precum și frecventarea Academiei Colarossi și Julian deschise femeilor, aveau să-și pună amprenta asupra convingerilor personale și asupra evoluției artistice ca în cazurile Mariei Parmentier sau a Paulei Modersohn-Becker.

Patronajul, suportul financiar sau instituțional, donațiile din partea membrilor elitei au contribuit la afirmarea și susținerea tinerelor artiste. Poate cel mai documentat exemplu în acest sens este al Împăratului Wilhelm al II-lea, protectorul și sponsorul pictoriței Vilmei Parlaghy. Drept recunoștință, aceasta avea să-i realizeze nu mai puțin de șapte portrete printre care și cel în mărime naturală din expoziție. Patronajul familiei regale i-a adus Vilmei Parlaghy însemnate beneficii materiale și simbolice; de la premii și decorații, la comenzi oficiale sau din partea personalităților vremii.

Expoziția înfățișează o operă artistică uimitoare prin diversitatea tematică, cu interese pentru portretistică, tematică cotidiană, pictură de gen, pictură istorică, peisagistică, natură statică. Predilecția pentru figura umană sesizabilă în expoziție nu permite considerații mai profunde părănd mai degrabă conjuncturală, urmare a achizițiilor aleatoare. În schimb, amploarea tematicii materne indică auto-percepția artistelor și o înțelegere a feminității în sensul unui rol construit social, structurat după convenții de gen.

Mijloacele picturale și tehnicile artistice acoperă un spectru stilistic larg circumscris cronologic lungului secol al XIX-lea. Lucrări istoriciste și academiste figurează în expoziție alături de opere cu inflexiuni Secession sau cu evidente accente moderne ce anticipează în unele cazuri expresionismul (Gabriele Münter, Jacoba Heemskerck van Beest). Considerată artă eminent masculină prin faptul că implica efort fizic, sculptura nu a rămas străină femeilor, fiind reprezentată în expoziție printr-o suită de portrete realizate de Elisabet Ney, Victoria a Prusiei, Sophie Wolff, Tina Heim-Wentscher, prin lucrări cu tematică animalieră (Renee Sintesis). Secțiunea de sculptură include și o lucrare a artistei Käthe Kollwitz, afirmată mai ales ca pictoriță și graficiană.

Inițiativa expoziției a fost motivată de dorința de a face vizibilă creația feminină și contribuția femeilor la producția artistică a secolului al XIX-lea. Demersul expozițional, evidențiind natura artistică versatilă a operelor, îndrăzneala creativă și tenacitatea personală a creatoarelor, a contribuit la creșterea vizibilității publice a artistelor. Ultimul aspect pare confirmat inclusiv de interesul susținut al publicului; în cele șase luni, aproximativ 125.000 de vizitatori trecând pragul expoziției.



Fig. 3. Dora Hitz (1856–1924), *La cules de cireșe (Kirschenernte)* înainte de 1905, u/p.



Fig. 4. Maria von Parmentier (1846–1879), *Portul Dieppe (Der Hafen von Dieppe)*, înainte de 1878, u/p.



Fig. 5. Împărăteasa Victoria a Germaniei (1840–1901), *Prințesa Augusta a Prusiei* (*Augusta Prinzessin Preußen*), 1859, ghips.



Fig. 6. Käthe Kollwitz (1867–1945), *Îndrăgostiți* (*Liebespaar*), 1919, bronz.

Expoziția invită, de o manieră echilibrată și cerebrală, la reflexivitate asupra artei feminine și contingenței femeilor cu lumea artistică masculină pe parcursul secolului al XIX-lea. În completare, expoziția a fost însoțită de un catalog bilingv (engleză-germană) în care pot fi regăsite reproduceri ale lucrărilor expuse, fișe biografice ale artistelor și texte de specialitate semnate de Birgit Verwiebe, Yvette Deseyve, Nuria Jetter și Ralph Gleis, de natură să aprofundeze înțelegerea operei și statutului artistelor în secolul al XIX-lea.

Ramona Caramelea

Ediția a XVI-a a Sesiunii anuale de comunicări științifice *Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România* (București, 4-5 decembrie 2019)

Asemenea ediției precedente din anul 2018, sesiunea din anul 2019 a avut loc la sediul Muzeului Național de Artă al României, pe Calea Victoriei nr. 49–53, în Sufrageria Palatului Regal, fiind organizată de două instituții: Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și Muzeul Național de Artă al României.

În cadrul ceremoniei de deschidere a sesiunii (orele 10.00–10.30), un cuvânt de salut din partea gazdelor a fost rostit de către OCTAV BOICESCU, director adjunct științific al Muzeului Național de Artă al României și de către dr. ADRIAN-SILVAN IONESCU, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Ședința de dimineață (10.30–12.00) a primei zile a sesiunii fost moderată de către dr. CONSTANTIN CIOBANU, șeful compartimentului „Artă și Arhitectură medievală” al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări științifice.

Prima comunicare i-a aparținut dr. DANA JENEI (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) și a avut titlul *Maestrul Anei întreite de la Sântana de Mureș și atelierul său (c. 1375)*. Cercetarea a privit raportul între diferiți autori identificați în cadrul unui grup de pictori activi în ultimul sfert al secolului al XIV-lea și a

fost realizată în cadrul proiectului complex IDART 53 PCCDI/2018–2021. Ansamblul fragmentar păstrat în interiorul bisericii reformate, realizat în jurul anului 1375, când Magistrul Mihail Ponya de Teremia dona o moșie bisericii parohiale din Sântana de Mureș „din devoțiune specială față de Sfânta Ana, mama Preaglorioasei Fecioare Maria”, constituie unul dintre cele mai valoroase exemple de pictură provincială din Bazinul intracarpatic, în care arta nord-italiană din Trecento, întâlnește „stilul frumos”, la sfârșitul domniei regelui Ludovic de Anjou (1342–1382). Maestrul Anei întreprinde, principalul autor al ansamblului, un sensibil colorist și un virtuoz al modeleului cromatic, a avut mai mulți colaboratori, care i-au perpetuat stilul, fără însă să se ridice la nivelul său. Aceștia au lucrat ulterior în mai multe localități din jurul Clujului, în primul rând la Sic, unde meșteri diferiți au realizat picturile din biserică și din capelă. Reflexe ale aceleiași maniere, aflate însă la o distanță și mai mare față de prototip, apar la Vlaha, în cor, unde, pe lângă reprezentările cunoscute, pe pereții laterali au fost descoperite recent figuri similare de apostoli, la Viștea (post 1386), și la Bădești, în registrul inferior al navei (post 1387).

Dr. CIPRIAN FIREA de la Institutul de Arheologie și Istoria Artei din Cluj-Napoca a prezentat comunicarea *Ochiul connoisseur-ului vs. / & ochiul camerei: investigații științifice și de istoria artei asupra polipticului de la Șmig (Muzeul Național de Artă din București)*. Autorul a subliniat faptul că polipticul de la Șmig reprezintă una din operele transilvănene cele mai semnificative, datând din perioada Renașterii, care se păstrează în Muzeul Național de Artă din București și, totodată, unul din retablurile reprezentative ale repertoriului transilvănean. Prezentarea și-a propus discutarea trăsăturilor stilistice ale polipticului, precum și relevarea unor caracteristici tehnice și de atelier care au putut fi observate în urma recentelor investigații ale operei. Scopul investigațiilor a fost acela de a observa în detaliu trăsăturile picturii (începând cu desenul pregătitor) pentru a o putea încadra mai bine în contextul operelor păstrate.

Drd. ANDREI ȚÂRLESCU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a prezentat miniaturile ce ilustrează *Istoria lui Alexandru Macedon* din Manuscrisul Graecus 5 de la Veneția. Acest manuscris, aflat actualmente în arhiva Institutului Grec de la Veneția a fost scris în perioada bizantină și, prin cele 250 de miniaturi color, prezintă în detaliu viața și realizările lui Alexandru Macedon. Unicitatea sa în lume nu îi este conferită doar de textul grecesc cu scriere ecfonetică dar și de textul în limba osmană adăugat în spațiul marginal al filelor. Lucrarea este una din cele mai importante moșteniri culturale datorate Bizanțului pe care, astăzi, le deține omenirea.

Ședința de după-amiază (12.45–13.45) a fost moderată de către IULIANA DAMIAN de la secția de artă medievală a Muzeului Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe, au fost audiate trei comunicări.

Prima comunicare i-a aparținut dr. CONSTANTIN CIOBANU (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) care a vorbit despre *Criza imaginii ortodoxe de la mijlocul secolului al XVI-lea și picturile murale de la mănăstirile Sucevița și Dragomirna*. În opinia cercetătorului, atunci când arta se străduiește să prezinte numai idei abstracte, în detrimentul descrierilor concrete sau a imaginilor figurative directe, atunci când ponderea noțiunilor, a alegoriilor (care, având formă de imagini au totuși menirea de a exprima noțiuni!) și a simbolurilor (adesea obscure ca semnificație) se amplifică excesiv, are loc – de regulă – criza modului de percepere și de înțelegere a mesajului vizual. O astfel de criză s-a produs la mijlocul secolului al XVI-lea în Rusia și, pe parcursul deceniilor următoare, trecând frontierele, a afectat simțitor pictura monumentală din Moldova, în special programele iconografice de la mănăstirile Sucevița, Dragomirna și – într-o măsură mai mică – pe cel de la biserica Sf. Paraschiva din Roman.

Cea de a doua comunicare din cadrul ședinței a fost prezentată de către dr. ELISABETA NEGRĂU (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”), având titlul *Din nou despre pictorii bisericii fostei mănăstiri Bucovăț*. Autoarea a consemnat faptul că, anterior picturilor murale din altarul și naosul bisericii Sf. Nicolae a fostei mănăstiri Bucovăț (c. 1574), nu avem niciun indiciu privind existența vreunei influențe provenite din mediul artistic al Kastoriei, în Țara Românească, care poate fi, în schimb, înregistrată, în mare parte din spațiul balcanic, până în Moldova, începând din ultimele decenii ale secolului al XV-lea. Existența unor influențe kastoriote la Bucovăț a fost semnalată, în trecut, de Carmen-Laura Dumitrescu. Cercetătoarea a investigat iconografia și stilul picturilor de la Bucovăț, identificând unele similarități între acestea și picturile murale de la biserica Sf. Dimitrie din Palatitsia, lângă Veria (1570), operă a zugravului Nicolae din Linotopi și a echipei sale, artiști formați în ambianța tradiției atelierelor din Kastoria și Ohrida. La Bucovăț, au fost semnalate și unele influențe contemporane provenite din Serbia, indicând faptul că meșterul principal, un grec, a avut contacte cu șantierele deschise de Biserica Sărbă după restaurarea Patriarhiei de la Peć (1557). Cercetarea a fost extinsă și către ansamblurile de pictură din Țara Românească, contemporane și ulterioare

acestui moment: diaconiconul bisericii Buna Vestire din Pitești (1564-1568 sau post 1594), mănăstirea Căluu (1594), diaconiconul bisericii domnești din Târgoviște (sfârșitul sec. XVI). Concluziile la care a ajuns autoarea privesc apariția unei influențe kastoriote în pictura din Țara Românească, după jumătatea secolului al XVI-lea. Afluxul acestei influențe este pus în legătură directă cu creșterea progresivă a diasporei grecești în Țara Românească, după jumătatea secolului al XVI-lea.

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe a fost prezentată de către istoricul de artă și muzeograful ANA DOBJANSCHI care a vorbit despre *Un fragment din vechea pictură murală de la Biserica Episcopală de la Curtea de Argeș identificat într-o colecție particulară*.

Ridicată de Neagoe Basarab, actuala biserică a mănăstirii Curtea de Argeș a fost sfințită cu mare alai la 15 august 1517. Pictarea bisericii, începută în timpul domniei sale, a fost continuată de urmașul său, Radu de la Afumați, cu echipa de zugrăvi condusă de Dobromir din Târgoviște. Pictura a fost finalizată în 1526. Către sfârșitul secolului al XIX-lea, biserica aflându-se într-o stare avansată de degradare, s-a luat hotărârea restaurării sale, sarcina fiindu-i încredințată arhitectului Lecompte du Noüy (1875–1886), care a hotărât ca vechea pictură să fie decapată și înlocuită cu o pictură nouă. Din fragmentele extrase, sunt cunoscute, până în prezent, un număr de 42, păstrate la Muzeul Național de Artă (majoritatea), la Muzeul Național de Istorie și la Muzeul mănăstirii Curtea de Argeș. Autoarea consideră că, recent, a descoperit, într-o colecție particulară din București, un fragment de pictură murală reprezentând un sfânt pustnic care, după stilul și execuția picturii, ar putea fi din vechea pictură a bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș. În urma cercetărilor întreprinse, autoarea a ajuns la concluzia că aici este vorba de Sfântul Onufrie Egipteanul care a fost pictat în pronaosul bisericii, pe peretele de nord.

Ședința de la orele 14.15–15.45 a fost moderată de către dr. DANA JENEI, cercetător științific gradul II la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări.

Prima comunicare – având titlul *Cu giulgiu curat și cu miresme... : notă despre iconografia Punerii în mormânt în pictura din Moldova* – i-a aparținut dr. VLAD BEDROS (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”). Cercetătorul a amintit faptul că motivul giulgiului drapat la baza lespezii este practicat în arta rusă de la limita secolelor XIV–XV, după cum probează imaginea reconstituită de la Kovalevo și icoana *Plângerii* din iconostasul mănăstirii Sf. Treime din Sergiyev Posad, atribuită lui Andrei Rubliov. Luând în seamă faptul că, în unanimitate, cercetătorii artei ruse postulează surse balcanice și, mai precis, sârbești pentru eleganța caracteristică redactărilor târzii novgorodene și cercului moscovit de la începutul secolului al XV-lea, rămâne de scrutat în continuare orizontul sud-est european în căutarea unei posibile surse. Cert este faptul că o icoană din colecția Muzeului Național din Skopje sugerează circulația motivului în Balcani, înregistrându-l în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când el se răspândise independent și în pictura rusă ulterioară, în zonele Novgorod și Vladimir-Suzdal. Faptul că detaliul giulgiului drapat constituie o opțiune bizantină târzie, posibil marcată de hibridizarea cu imagini occidentale, este probat de o icoană de secol XV din ambianța Sinaiului (dacă ar fi să credităm datarea propusă de Alexei Lidov). Această tematizare a motivului spiralei oferă posibilitatea de a deschide o discuție asupra modalității în care, dincolo de semnificațiile iconografice, configurarea vizuală în sine generează rele de sens, transgresând raportul text-imagine prin instaurarea unor rețele elastice, de asocieri spontane în regnul strict vizual, care funcționează ca agenți ai investiției cu sens. Autorul se referă aici la faptul că spiralarea giulgiului evocă o altă formulă aparte de drapaj în reprezentările iconice moldovenești, și anume, răsucirea himationului în jurul mâinii care binecuvântează, în cazul unor rare reprezentări în frescă și icoană ale lui Hristos Pantocrator sau în ipostaza Celui Vechi de Zile. Reprezentarea unei spirale pentru a puncta un loc de manifestare a sacrului, irumperea miracolului, reprezintă un habitus curent al muraliștilor activi în Moldova, fie că este vorba despre despărțirea Iordanului de către prorocul Ilie, în diaconiconul de la Neamț, de agitarea apelor vindecătoare de către înger în Duminica Slăbănogului din narthexul Dobrovățului sau, în același monument, de agitarea spontană a aceleiași materii taumaturgice, în Duminica Orbului.

Cea de a doua comunicare din cadrul ședinței – având titlul *Vai, vai, moarte, cine poate scăpa de tine?: Sf. Sisoe lamentându-se în fața mormântului lui Alexandru cel Mare – avatarurile unui motiv iconografic în teritoriile românești (sec. XVI–XVIII)* – i-a aparținut conferențiarului universitar, dr. CRISTINA BOGDAN de la Facultatea de Litere a Universității din București. Autoarea comunicării și-a propus să analizeze reprezentările din veacurile XVI–XVIII ale unui motiv inclus în repertoriul iconografiei religioase din lumea ortodoxă și complet ignorat de arta occidentală: este vorba de imaginea Sfântului Sisoe lamentându-se în fața mormântului lui Alexandru cel Mare. Apariția lui, în lumea răsăriteană, după căderea Constantinopolului, către sfârșitul veacului al XV-lea, este legată de existența unui poem, scris înainte de

1484, ale cărui versuri sunt reluate (cu diferite variațiuni) în structurile de text ce însoțesc imaginile. În programul iconografic al unora dintre așezămintele monastice, ridicate în veacurile XV–XVI în Bucovina, sau al bisericilor cu rol de necropolă domnească (Progota și Bogdana) sau boierească („Sfântul Nicolae” din Bălinești), poate fi întâlnită această reprezentare. Întrebarea care se ivese imediat, urmărind cronologia imaginilor, este cea referitoare la proveniența lor, căci, măcar o parte dintre ele, sunt anterioare celor din arealul athonit. E interesant de observat că, la finele veacului al XVII-lea, la distanță de doar câțiva ani, pictorul de curte al boierilor Cantacuzini (Pârvu Mutu) și cel al lui Constantin Brâncoveanu (Constantinos) aleg să includă scena în decorația unor edificii la care lucrează. Pârvu Mutu o folosește la ctitoria Bălașei Cantacuzino, „Sfinții Trei Ierarhi” din Filipeștii de Pădure (jud. Prahova), unde o așază față-n față cu parabola inorogului, un alt motiv iconografic cu semnificație funerară. Doi ani mai târziu, o pictează și la biserica boierilor Căndești de la Berca (jud. Buzău), deasupra autoportretului în care se înfățișează alături de soția sa, Tudora. La rândul lui, Constantinos include scena în Menologul de pe peretele vestic al bisericii Curții domnești din Târgoviște. Studiul va încerca explicarea traseelor acestui motiv iconografic, a influențelor suferite de meșteri sau de echipele de zugravi și se va încheia cu o succintă trecere în revistă a evoluțiilor stilistice ale scenei până în veacul al XIX-lea.

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe i-a aparținut restauratorului LAURENTIU ION BOZGĂ și a avut ca temă *Iconografia funerară a gropniței mănăstirii Humor în raport cu iconografia liturgică*.

Ședința de seară (orele 16.00–18.00) a sesiunii a fost moderată de către dr. VLAD BEDROS, cercetător științific gradul III la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și decan al Facultății de Istoria Artei la UNARTE. În cadrul acestei ședințe, au fost prezentate ultimele patru comunicări din prima zi a sesiunii.

Comunicarea *Programul iconografic al unei sobe descoperită în cercetările arheologice de la Orașul de Floci (sfârșitul sec. XVI)* a fost prezentată de către dr. MARIA VENERA RĂDULESCU. Autoarea a amintit de faptul că cercetările arheologice efectuate la Orașul de Floci (Târgul de Floci sau Cetatea de Floci), așezare urbană medievală astăzi dispărută, aflată cândva la vărsarea râului Ialomița în Dunăre, au scos la lumină urmele unei locuințe de la sfârșitul secolului al XVI-lea. Programul iconografic al plăcilor de sobă ce compuneau instalația de încălzit a acestei construcții corespunde momentului istoric în care armata voievodului Mihai Viteazu (1593–1601), membru al Ligii Creștine, se confrunta cu armata otomană. Coronamentul sobei era format dintr-o suită de cahle în formă de floare de crin, motiv decorativ inspirat din ornamentele bisericii Mănăstirii Argeș (1517). Cahlele destinate camerei de încălzire a instalației redau trei compoziții, astfel: 1) un oștean ecvestru, spre stânga, înarmat cu o lance, pleacă la luptă; 2) un oștean ecvestru, spre dreapta, ținând un steag dreptunghiular, anunță victoria și aduce copacul *Vieții Creștine*; 3) leul păzește arborele *Vieții Creștine*. Compartimentul sobei destinat camerei de ardere a fost decorat cu plăci cu mijloc circular concav. Importante documente istorice, cahlele de la Orașul de Floci prezintă costumele de călărași, armele și steagurile de război din perioada de reorganizare a armatei valahe în timpul domniei lui Mihai Viteazu (1593–1601). În perioada secolelor XV–XVIII, viața acestui oraș a fost marcată de rezistența prin credință. Edificiile de cult și necropolele, dar și obiectele cu caracter laic, descoperite în această așezare, precum cahlele pentru sobe, pe care se disting simboluri sau teme iconografice inspirate din religie, sunt mărturii concludente ale cultului și ale vieții spirituale creștine ortodoxe care existau aici.

În cea de-a doua comunicare prezentată în cadrul ședinței de seară, restauratoarea și istoricul de artă, dr. GEORGIANA ZAHARIA a vorbit despre specificul picturii murale de la Biserica Sf. Nicolae din Rădăuți (Bogdana). Autoarea comunicării i-a informat pe participanții la sesiune despre noile detalii iconografice și tehnice descoperite cu ocazia recentei restaurări a picturii binecunoscutei biserici.

Cea de-a treia comunicare din cadrul ședinței – având titlul *Mănăstirea Trei Ierarhi: Reconstituiri* – a fost prezentată de către conferențiarul, dr. arhitect HORIA MOLDOVAN, prorector al Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” din București. Autorul comunicării a evidențiat faptul că, la sfârșitul secolului al XIX-lea, ansamblul arhitectural al mănăstirii Trei Ierarhi era suspus unor ample lucrări de demolare, reconstrucție și restaurare, girate de Ministerul Cultelor și Instrucției Publice și aprobate și finanțate parțial de Casa Regală a României care, prin generosul gest ctitoricesc, dădea o dimensiune nouă unuia dintre cele mai importante monumente medievale moldovenești – cea monarhică. După tentativele de intervenție eșuate ale arhitectului orașului Iași, Carol Kugler, la începutul anilor 1880, la recomandarea lui Pantazi Ghica, lucrările îi sunt încredințate, de ministrul cultelor V. A. Urechia, lui Emile-André Lecomte du Noüy, coordonator al serviciului special de restaurări instituit de Regele Carol I, personaj devenit notoriu în epocă prin restaurarea pe care o conducea la biserica episcopală de la Curtea de Argeș. Documentarea scrupuloasă pe care Lecomte du Noüy o făcea în preambulul deschiderii lucrărilor de la Trei Ierarhi –

documentare din care astăzi se mai conservă doar fragmentar releveul (atât ale ansamblului cât și al unora dintre componentele acestuia), precum și o serie de consemnări privitoare la istoria și starea de conservare a monumentului – reprezintă o importantă sursă pentru reconstituirea (fie ea și parțială) a imaginii unui complex medieval cu valoare arhitecturală excepțională. Pe baza acestui material documentar (în mare măsură inedit), comunicarea își propune să pună în discuție câteva dintre particularitățile construcției celei mai importante ctitorii din prima parte a domniei lui Vasile Lupu.

Ultima comunicare din cadrul ședinței de seară i-a aparținut dr. CARMEN TĂNĂSOIU de la Muzeul Național de Artă al României și a avut ca temă *Mărcile argintarului Sebastian Han*.

Între orele 18.00 și 18.30 au fost trase concluziile primei zile a sesiunii.

Ședința de dimineață (10.00–12.00) a celei de a doua zi a sesiunii fost moderată de către arhimandritul dr. POLICARP CHIȚULESCU. La această ședință au fost prezentate patru comunicări.

Prima comunicare i-a aparținut monahiei dr. ATANASIA VĂETIȘI de la Mănăstirea Stavropoleos din București. Titlul acestei comunicări a fost *Câteva date despre o icoană dăruită Mănăstirii Stavropoleos la 1731: Roadele Pătimirii lui Iisus, sursele și circulația temei*.

Autoarea a amintit de faptul că la Mănăstirea Stavropoleos se păstrează o icoană cu o temă rară, *Roadele Pătimirii lui Iisus*, dăruită în 1731, de către mitropolitul grec Ioanichie al Stavropolei, ctitoriei sale din București. În bibliografia românească, până în prezent, au fost publicate doar inscripția de danie și cea a zugravului (Elian 1965, Dobjanschi 1977, Iancovescu 2006), dar tema și sursele iconografiei nu au fost studiate. Icoana a circulat sub diferite denumiri: *Hristos pe cruce* sau *Hristos pe cruce – Pomul Vieții*, nu sub cea care corespunde temei iconografice pe care o redă. Inscripțiile liturgice (în limba greacă), care ocupă o parte însemnată din compoziție, nu au fost publicate până acum și nici sursa lor nu a fost precizată. Lectura acestora a condus-o pe cercetătoare la stabilirea autorului lor și implicit la sursa iconografiei; astfel, a fost identificat faptul că icoana are la bază un model rusesc (*Плоды Страданий Христовых*) răspândit în secolul al XVII-lea, care reproduce, la rândul său, o gravură din 1680, concepută pentru a ilustra un catehism cu titlul *Coroana Credinței*. Prezentarea și-a propus să arate sursa textului și a iconografiei, așa cum au fost ele compilate de gravorul rus, și să formuleze o serie de ipoteze privind circulația temei din mediul rusesc în cel grecesc și de aici în Țara Românească, prin intermediul unei serii de icoane.

Cea de-a doua comunicare a fost prezentată de drd. CRISTINA COJOCARU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și a avut titlul *Ipoteza originii venețiene a sculpturii în lemn post-brâncovenești*. Autoarea a subliniat că, încă din primii ani ai secolului trecut, istoriografia românească a semnalat existența unei legături între influența culturală a centrelor din nord-estul Italiei, în special din zona Veneto, și instalarea premodernității în Țările Române (secolele XVII-XVIII). Această legendară filiație, care depășea nivelul restrâns al obișnuitelor importuri de produse de lux (brocarturi, parfumuri, sticlărie), întreținute de elitele din Valahia și Moldova, cu cetățile italiene, încă din Evul Mediu timpuriu, a fost construită inițial la nivelul ipotezei, pe baza unor observații empirice de ordin stilistic. Majoritatea autorilor (Spiridon Cegăneanu, Virgil Drăghiceanu, Nicolae Iorga, Nicolae Ghika-Budești, Grigore Ionescu, Maria Golescu etc), concentrați îndeosebi pe aspectele arhitecturale și decorative, s-au rezumat la a identifica vag o asemănare pur vizuală a formelor și detaliilor. Cele mai răspândite teorii de acest fel se referă la influențele arhitecturii venețiene din secolele XII–XV asupra arhitecturii și sculpturii brâncovenești și la proveniența sculpturii decorative în lemn din perioada post-brâncovenească (stil neobaroc elen) din zona Veneto. Atribuirea de „atelier Venețian” a fost aplicată în numeroase ocazii unor piese de mobilier în stil post-brâncovenesc, găsite mai ales în București, fără a se preciza vreodată concret numele atelierului, al meșterului sau al comunității etnice care producea și colporta astfel de obiecte. Un exemplu de acest fel este lada tip *cassone* din secolul al XVIII-lea, achiziționată de Muzeul Național de Artă al României de la Elena Crețulescu, în 1963, și aflată în expunerea Galeriei Naționale. Interesul autoarei comunicării pentru acest subiect, manifestat încă din 2016 printr-o comunicare despre iconostasele bucureștene din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (bisericele Sf. Nicolae Albă, Sf. Ioan Nou / Ionică Piață, Sf. Nicolae Manea Brutarul), a putut fi dezvoltat cu ocazia unei recente burse de cercetare la Institutul Român de Cultură și Cercetare Umanistă de la Veneția, de care autoarea a beneficiat în vara anul 2019. Comunicarea actuală și-a propus să disemineze rezultatele acestui stagi, aducând date noi despre circumscrierea conceptului de sculptură post-brâncovenească în lemn, despre constituirea tezei influenței venețiene asupra modernizării artei românești și, mai ales, despre circulația motivelor și tehnicilor sculpturii decorative în spațiul balcanic, adriatic și central european. Cercetătoarea a prezentat publicului diverse piese de ebenistică și orfevrărie (steme, rame de tablouri, rame de oglinzi, lăzi/casonni, felinare, cristelnițe, strane, ferecături de cărți sfinte, obiecte de cult, porți de cancello, uși de

tabernacol, rize de icoană, decorații pentru gondole), dar și picturi (fresce, steaguri de luptă/prapori, tapeturi) identificate în centre din nord-estul Italiei (Veneția, Padova, Trieste), care demonstrează circulația largă a motivelor considerate de istoriografia românească specific „brâncovenești”. Câteva studii de caz, dezvoltate prin analize comparative aprofundate, sunt dedicate ramei cu motive animaliere (secolul XVII), asociată picturii *Leda și lebăda* (copie după Michelangelo, c. 1590–1599) deținută de Museo Correr, frescelor din *camera a fogliami* de la Palazzo Grimani (c. 1560–1565, pictor Camillo Mantovano), obiectelor de cult iudaice din argint, păstrate la Museo della Comunità Ebraica Carlo e Vera Wagner din Trieste (secolul al XVIII-lea) și, mai ales, *ciboriului* (*kunùklion tou Epitáfion*) de la biserica San Nicolo dei Greci din Trieste, realizat, conform documentelor de arhivă deținute de Museo della Comunità Greco Orientale di Trieste, în anul 1788, de meșteri venețieni, sub îndrumarea pictorilor Mihail (Michele) și Spiridon Speranza din Corfu.

O comunicare extra program, intitulată *Transilvania, Țara Românească și Moldova ca spații de comunicare: mobilitatea obiectelor și rețelele de actori* a fost prezentată de dr. ROBERT BORN de la Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) a Universității din Leipzig (Republica Federală Germană).

În finalul ședinței de dimineață, au luat cuvântul drd. EMANUELA CERNEA de la Muzeul Național de Artă al României și dr. MONICA DEJAN de la Muzeul Bucovinei din Suceava care au prezentat comunicarea *O broderie inedită, descoperită recent în biserica Mănăstirii Mirăuți din Suceava*. Autoarele au amintit faptul că broderia a fost descoperită la sfârșitul anilor '90, într-una dintre campaniile arheologice desfășurate, în Biserica Mirăuți din Suceava, campanie care a fost coordonată de arheologul Mircea M. Matei. Contextul arheologic al descoperirii este descris foarte sumar în literatura de specialitate, de unde aflăm că mormântul se afla în pronaosul bisericii vechi a Mirăuților, alături de cel al Evdochiei de Kiev, înmormântată aici în 1467, iar datarea celor 10 morminte de aici este cuprinsă în intervalul 1401 – anul fondării bisericii – și 1580 – anul când mitropolia Sucevei își mută sediul în biserica învecinată, cu hramul Sf. Ioan cel Nou. Piesa a atras atenția arheologilor prin faptul că este singurul veșmânt clerical descoperit la Mirăuți, indicând neașteptata înmormântare a unui preot sau călugăr printre celelalte personaje de rang înalt în ierarhia civilă a Moldovei medievale. Considerată a fi un epitrahil, broderia prezintă anumite particularități stilistice și tehnice ce trimit, mai degrabă, la schimele monahale, din păcate cunoscute doar din iconografie sau din exemplare foarte târzii. Prezența unui astfel de accesoriu monahal într-o necropolă cu un ridicat nivel aulic poate deschide noi culoare de acces către obiceiul foarte larg răspândit în lumea medievală târzie, mai ales la nivelul înaltei aristocrații, de a se călugări, și deci de a purta schima, cu puțină vreme înainte sau chiar în momentul părăsirii acestei lumi, obicei încă insuficient cunoscut în detaliile sale practice și materiale.

Ședința de după amiază (12.15–14.15) a celei de a doua zi a sesiunii fost moderată de către drd. EMANUELA CERNEA, șefa secției de artă medievală a Muzeului Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe au fost audiate patru comunicări.

Prima comunicare – intitulată *Câteva broderii cu blazoane din colecția Muzeului de Artă al României* – i-a aparținut lui SORIN IFTIMI de la Complexul Muzeal Național „Moldova” din Iași. Vorbitorul a amintit de faptul că în colecțiile Muzeului Național de Artă sunt teaurizate piese inedite care așteaptă să le fie descifrată povestea. Printre piesele de excepție se numără și câteva broderii împodobite cu stemele unor familii aristocratice din Principatele Române. Chiar dacă uneori informațiile privitoare la asemenea obiecte s-au pierdut, prin vitregia vremurilor, blazoanele se dovedesc a fi adevărate „acte de identitate”, care permit identificarea vechilor comanditari. Astfel, descoperim trei eșarfe brodate, cu steme și devize, care se dovedesc a fi cravatele drapelelor militare introduse de caimacamul Vogoride, la 23 aprilie 1858 (inv. B81, B82, B83). Se poate stabili că aceste cravate au fost lucrate de doamnele Ecaterina Konaki-Vogoridi, Ecaterina Balș și Elena Ghica. Stemele acestor familii pot fi identificate pe respectivele broderii. O altă asemenea broderie dreptunghiulară are brodată cu fir auriu o construcție heraldică ce amintește de familia Brâncoveanu (inv. B 106). Studiul piesei arată că această stemă a aparținut Saftiei, soția banului Grigore Brâncoveanu, fondatoarea *Așezămintelor Brâncovenești* (1858). Seria de broderii armorate este completată de un frumos valtrap din catifea grenat (inv. B108) ce poartă blazonul auriu al familiei domnitoare Bibescu. Mica investigație ce folosește instrumentele heraldicii contribuie la identificarea și datarea unor piese din vechile colecții, care așteptau de multă vreme recuperarea memoriei și identității lor.

Cea de a doua comunicare a fost susținută de către profesorul universitar, dr. TEREZA SINIGALIA, și s-a numit *Revenirea tematicii escatologice în Moldova, în prima jumătate a secolului al XIX-lea*. Autoarea a subliniat faptul că programul de restaurare a ansamblurilor murale din Moldova favorizează cunoașterea unui

capitol neintrat, până de curând, în atenția cercetătorilor. Este cazul picturilor din biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Văratec, realizate în jur de 1850 în frescă și repictate în ulei, culoare peste culoare, în 1881. Programul iconografic al acestor picturi surprinde prin noutatea tematicii, dar și prin stilul realist, de factură occidentală. În acest context, compoziția cea mai spectaculoasă și cea mai neașteptată se află pe peretele de est al exonartexului: *Judecata de Apoi* combinată cu detalii din *Apocalipsa Sf. Ioan Teologul*. Tema *Judecății*, atât de prezentă în pictura din Moldova în tot secolul al XVI-lea și sporadic în cel de al XVII-lea, după hiatusul total din Moldova veacului al XVIII-lea, revine cu acest ansamblu, fără a recăpăta funcția majoră din trecut. Ea este reluată în pictura cvasicontemporană din biserica mănăstirii Tazlău, dar starea de conservare a acesteia, aflată în restaurare, este mult inferioară celei de la Văratec. Acoperind întregul perete al încăperii, separată de ușa către pronaos surmontată de pisanie, ampla compoziție surprinde mai cu seamă prin tratarea registrului inferior: spre nord – Dreptii, între care se individualizează portretele călugărițelor, iar spre sud – Damnații. Detaliul particular este legarea acestora cu un lanț comun, ținut în mână de Satan, care îi trage spre botul Monstrului Leviatan. Întreaga suprafață a acestei zone este dominată de figura imensă a unui balaur roșu. Pe fiecare dintre inelele corpului său este scrisă, pe fond alb, câte una din cele 24 de Vămi ale văzduhului. Această combinație de teme își are originea în arta rusă, în special în cea de icoane. Cercetarea acestei insolite compoziții nu este încheiată, ea vizând descoperirea surselor, dar și motivația opțiunii într-un mediu încă paisian.

Cea de a treia comunicare a ultimei ședințe a sesiunii a fost prezentată de către arhimandritul dr. POLICARP CHIȚULESCU, consilier patriarhal și director al Bibliotecii Sfântului Sinod. Ea a avut ca temă *Școala de pictură de la mănăstirea Antim*. Autorul comunicării a menționat faptul că ridicarea Bisericii Ortodoxe Române la rang de Patriarhie în anul 1925 a reprezentat un suflu nou asupra vieții bisericești și a adus nevoia inclusiv a unui riguros control asupra modului în care erau împodobite cu picturi bisericile din România Mare. Conferința organizată în 1931 de patriarhul Miron Cristea a deschis un drum nou în privința formării pictorilor bisericești și a felului cum trebuie să colaboreze cu Biserica pentru continuarea sau reluarea tradiției vechilor zugrăvi de biserici. În anul 1940, patriarhul Nicodim Munteanu avea să înființeze pe lângă Arhiepiscopia Bucureștilor o școală superioară de pictură bisericească sub coordonarea pictorului Arthur Verona. După 1948, în plină perioadă de sovietizare a României, patriarhul Justinian Marina a dezvoltat la cote maxime activitatea acestei școli. De aceea este oportun și imperios necesar de a arăta – pe baza documentelor de arhivă – cine erau profesorii și elevii școlii de pictură de la mănăstirea Antim, ce fel de cursuri se predau și care au fost rezultatele acestei școli extrem de prolifică în domeniul realizării podobei de pictură a lăcașelor sfinte.

Ultima comunicare din cadrul ședinței și a întregii sesiuni a fost prezentată de drd. IULIA DAMIAN de la Muzeul Național de Artă al României. Ea a fost intitulată *Expozițiile de artă veche românească de la Lyon și Paris din cadrul Sezonului România-Franța – 2019: din culisele organizării*. În această comunicare – însoțită de un număr impunător de imagini – a fost schițată o „cronică” a activităților muzeografilor și a celorlalți organizatori ai importantelor manifestări culturale prilejuite de demonstrațiile de artă veche românească care s-au produs în Franța pe parcursul anului 2019.

După finalul ședinței de după-amiază, timp de aproximativ o jumătate de oră (între 14.15 și 14.45), au urmat discuții și schimburi de opinii referitoare la comunicările audiate, pentru ca, în final, să fie trase concluziile întregii sesiuni.

Prezenta cronică a fost realizată de către cercetătorii compartimentului „Artă și Arhitectură – perioada medievală” a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” pe baza rezumatelor participanților la sesiune.

Κωνσταντίνος Μ. Βαφειάδης, *Εγχειρίδια ζωγραφικής στο Βυζάντιο Η μαρτυρία του κώδικος I.M. Παντελεήμονος 259. Έκδοση, κριτικὸ ὑπόμνημα καὶ σχολιασμός*, Andy's Publishers, Αθήναι 2017/ Vapheiadēs M. Constantinus, *Tractationes byzantinae de picturae. Testimonium codicis Panteleimoniensis Gr. 259. Editio, apparatus criticus et adnotatio*, Athenae MM XVII, 269 p.

Importantul volum publicat de Konstantinos Vafiadis, intitulat *Manuale de pictură în Bizanț. Mărturia codicelui Pantelimon gr. 259 (text, aparat critic și comentarii)* este rezultatul unei cercetări postdoctorale întreprinse de autor la Universitatea din Atena în 2014–2017, asupra unui manuscris cvasinecunoscut, aflat în colecția Mănăstirii Pantelimon (Roussikon) din Muntele Athos: ms. Pantelimon gr. 259. Manuscrisul are în total 56 de file și cuprinde un text complet, neîntrerupt, intitulat *Erminia zugravilor* (1r-37v), urmat de câteva alte secțiuni adăugate aparent dezordonat (f. 38r-56v).

Ediția critică, adnotată și comentată, publicată de Vafiadis, este compusă din: o prezentare introductivă și o analiză generală a manuscrisului (p. 35–66); textul propriu-zis al *Erminiei*, cu indicațiile surselor și comentarii (p. 67–196); un appendice în care sunt comparate relațiile dintre Pantelimon gr. 259 și alte erminii post-bizantine păstrate, până la *Erminia* lui Dionisie din Furna (p. 233–258); volumul este completat de abrevieri bibliografice și indici.

Textul propriu-zis al *Erminiei* din ms. Pantelimon gr. 259 este compus din două secțiuni, inegale ca mărime și conținut. Primul capitol și cel mai extins (1r-33r) conține în principal descrieri ale fizionomiei unor sfinți, împreună cu citate din apoftegmele lor. Textul începe cu descrierea scenei Judecării de Apoi (1r-2v.8). Urmează o scurtă referire la programul iconografic al cupolei, punându-se accent pe descrierea fizionomică a anumitor profeți și a evangheliștilor și menționându-se și textele care îi însoțesc (2v.8-3v.11). Urmează o descriere sumară a cincizeci și doi de ierarhi, care sunt numiți patriarhi, împreună cu inscripții de pe filactere pentru șase dintre ei (3v.11-5r.8). Șaptezeci și unu de nume sunt enumerate mai jos, cuprinzând personalități ale monahismului, cu descrieri fizionomice și douăzeci și șapte de citate (5r.15-10v.2). Textul continuă, enumerând numele celor șapte Macabei (11v.8-13), al celor șapte tineri din Efes (11v.13-18) și al celor patruzeci de mucenici, cu o scurtă descriere fizică a lor (11v.19-12r.24). Următoarea listă este a celor șaptezeci (= 67) apostoli, deși titlul capitolului se referă la cei doisprezece (12v.1-14v.13). Următoarele descriu pe scurt martiriul fiecăruia dintre cei doisprezece apostoli (14v.17-15r.7). În continuare apar numele celor șapte mirofore (15r.7-17), femeii martire (15r.18-21), douăsprezece femei cu viață sfântă (15r.21-15v.2) și sfinte femei din luna septembrie (15v.2-11). Apoi, scribul manuscrisului introduce, fără motive evidente, două liste, compuse în vers iambic de douăsprezece silabe: una a împăraților bizantini până la domnia lui Andronic II Paleologul (15v.21-17r.1) și una a patriarhilor din Constantinopol, până la patriarhul Isaia (17r.2-18r. 10).

Urmează o serie de stihuri către Maica Domnului, epigrame utilizabile pentru picturi, sfinte vase și alte obiecte (18r.13-18n.11; ex. „Făcutu-s-a pânțelele tău masă sfântă”, pentru panaghiare, 19r.21-19v.4), [la avva Sisoe] (epigrama *Ὁρῶν σε τάφε*, pusă sub un titlu laconic, „versuri la mormânt”; 19r.10-21), la Arhanghelul Mihail (19v.4-9), Apostolul Petru, Ap. Pavel, Sfântul Efrem Sirul, la Arborele lui Iesei (19v.17-20r.9), Judecata de Apoi (20r.9-20v.10) și la Sfânta Treime (20v.11-21r.18). Urmează o serie de citate din profeți (21r.18 -30n.14). Secțiunea se încheie cu apoftegme ale filosofilor antici (30v.14-31r.22) și cu „dialogul celor șapte filozofi despre Hristos” (31v.16-33r.2).

Cea de-a doua parte a textului *Erminiei* (33v-37v) constituie o scurtă secțiune tehnică, care cuprinde rețete pentru producerea de lianți și câteva instrucțiuni pentru aurire.

Vafiadis demonstrează cu argumente convingătoare că textul original după care a fost copiat ms. Pantelimon gr. 259 a fost compus în perioada bizantină târzie. Dovada cea mai solidă o constituie cele două liste versificate de împărați și patriarhi ai Bizanțului. Ultimele versuri din lista împăraților fac referire la Andronic II Paleologul (1282–1328) și la moștenitorii lui, co-mpăratul Mihail (1294/1295–1320) și fiul acestuia Andronic III (co-împărat dinainte de 1313): „piosului Andronic, cu minte minunată, fără seamăn; celui de trei ori strălucit Mihail Paleologul, cu adevărat împărat în cuvinte și fapte; și copilului Andronic, care ești pe calea harurilor” (16v.19-17r.1). Lista patriarhilor se încheie cu Isaia, „excelentul în fapte” (1323-1332). Acesta a fost susținătorul lui Andronic III și a devenit patriarh al Constantinopolului în 1323. Faptul că ultimele șase versete ale listei de nume imperiale constituie o laudă la adresa dinastiei Paleologilor din intervalul domniei împăratului Andronic II arată dincolo de orice îndoială, după remarca lui Vafiadis, că autorul listei versificate în stilul folosit de Nichifor Kallist Xanthopoulos (posibil aparținându-i chiar acestuia), era favorabil Paleologilor. Este evident că lista împăraților datează de când Andronic III era copil, iar cea a patriarhilor, de când Isaia a devenit patriarh. Astfel, prima listă trebuie să fi fost compusă înainte de 1320, iar cea de-a doua, imediat după 1323. Aceste repere plasează textul erminiei undeva în jurul ultimei date, ca *terminus post quem* (p. 58–59).

Și alte indicii converg către o datare a textului original al *Erminiei* în perioada bizantină târzie. Una dintre cele mai grăitoare este indicația culorii albe a veșmintelor apostolilor, în scena Judecării de apoi. Aceasta coincide cu o opțiune iconografică folosită în Bizanț de la începutul secolului al XII-lea și până în secolul al XIV-lea (biserica Sf. Ioan Teologul din Kissos, Creta, post 1310). În perioada postbizantină, în schimb, apostolii au tunici colorate. Textul indică și inscripțiile care urmează a fi scrise pe cărțile deschise, iar citatele indicate sunt unele folosite curent în secolul al XIII-lea (biserica Sf. Petru din Kalyvia, Attica) (p. 56–57). Preferințele iconografice ale autorului textului, în ceea ce privește descrierea fizică a profeților, relevă înrudiri cu tradiția Menologului lui Vasile II (Vat. gr. 1613, sf. sec. X – înc. sec. XI) și nu cu fizionomiile mai târzii, postbizantine (p. 57–58). Un alt aspect surprinzător îl constituie prezența profețiilor filosofilor antici. Ele se păstrează în principal în manuscrise din secolul al XIV-lea, perioada paleologă manifestând o preocupare pentru a compune un corpus de profeții ale filosofilor greci precreștini privind Întruparea lui Hristos. Acest lucru se întâmplă în paralel cu răspândirea, în secolul al XIV-lea, a temei iconografice a Arborelui lui Iesei, contextul iconografic în care sunt înfățișați filosoffii. Însă, trebuie subliniat că în manualele postbizantine, cum este cel al lui Dionisie din Furna, textele sunt însoțite de descrierea fizionomică a filosofilor și de instrucțiuni referitoare la felul și locul în care vor fi pictați în biserică. Lipsa oricăror descrieri fizionomice din textul reprodus în Pantelimon gr. 259 indică faptul că citatele nu sunt încă puse în legătură cu pictura la acel moment, orientându-ne, astfel, către o perioadă mai timpurie ca dată a redactării *Erminiei* (p. 60–61).

Este de menționat și că, printre numeroasele inscripții și versete redate, apare și cunoscuta epigramă pusă pe seama lui avva Sisoe, *Ὁρῶν σε τάφῳ*. Numele sfântului Sisoe nu apare menționat, dar se indică locul (sau scena?) unde va fi folosită inscripția: „versuri la mormânt”. Se revelează, astfel, că epigrama aparține vremurilor târziu-bizantine și nu post-bizantine, cum s-a crezut, putând fi pusă în relație cu poezia bizantină târzie.

Având în vedere trăsăturile paleografice, prezența unor erori de omofonie, repetiții, omisiuni, glose, precum și o notă marginală pe care Vafiadis o identifică a fi din 1603, autorul ediției demonstrează că *Erminia* din ms. Pantelimon gr. 259 este o copie a unui text scris probabil în deceniul trei al secolului al XIV-lea de un pictor monah, posibil la Muntele Athos. Prezentul manuscris este datat de editor în secolul al XVI-lea, în principal după grafie (p. 40, 53–54).

Foile de la 38 la 56 au fost legate la date ulterioare, fiind scrise de alte mâini și neavând o legătură cu textul principal al manuscrisului. Ele cuprind fragmente evanghelice, secțiuni din Cartea profetului Daniel, din Înțelepciunea lui Solomon, Pentateuh, Legenda Sf. Constantin și a Sf. Cruci, din Minunile lui Hristos și Evangheliile ale Penticostarului, comentarii la pilde evanghelice, liste de nume de sfinți, pasaje iconografice, rezumatul celor șapte sinoade ecumenice, apoteogme ascetice, epigrame, rețete (o rețetă de preparat cerneală, f. 41r). La f. 53r, apar mai multe titluri ale scenelor martiriului Sf. Gheorghe. În partea de jos, la f. 43r este desenată cu cerneală Fecioara în picioare, care ține Pruncul, și un ierarh, identificat de Vafiadis drept Chiril al Alexandriei. La f. 44r se găsesc două reprezentări în schiță a Răstignirii lui Hristos, sub pasaje adaptate din Apocalipsă. Ținutele voluminoase și sofisticate ale hainelor sunt caracteristice perioadei postbizantine (p. 45–46).

La f. 56r apare semnătura unui Damaschin ieromonah, pe care Vafiadis îl identifică drept pictorul Damaschin ieromonahul din Ioannina, activ la Muntele Athos la începutul secolului al XVIII-lea. Zugravul

pare să fi consultat la un moment dat manuscrisul și să-l fi folosit în picturile sale, dovadă că aceleași greșeli din pasajele scripturistice și patristice ale manuscrisului se repetă exact în inscripțiile de pe filacterele călugărilor și profeților pictate de călugărul Damaschin în catolicul Mănăstirii Karakallou (1717) și în biserica Panagia Koukouzelissa de la Marea Lavră (1719) (p. 50–51).

Erminia nu conține nicio informație cu privire la modul în care se pictează personajele și subiectele sacre, așa cum conține, de pildă, textul din Vaticanus Palatinus gr. 209 (c. 1355)¹. Cea mai mare parte a textului redă citate biblice, citate patristice și apoftegme, inscripții și epigrame. Pictorul a compus manualul utilizând material din texte bizantine cunoscute, printre care *Chronicon Pascale*, sinaxare (care oferă uneori și detalii despre viața sfinților și o scurtă descriere fizică a lor), apoftegme, cronici, epigrame versificate etc. O singură scenă apare descrisă, Judecata de Apoi, dar și aici accentul cade tot pe numeroasele inscripții pe care trebuie să le conțină scena. Cele câteva sfaturi tehnice de la sfârșitul textului *Erminiei* privesc materialii adezivi și nu practica picturii în sine. Autorul manualului pare a pune accentul pe inscripții și epigrame și nu pe tehnica picturii sau iconografie. Compendiul pare să fi fost menit să ofere o pregătire teologică adecvată pentru pictor, nu să-i furnizeze informații despre arta picturii. Doar câteva capitole din text sunt asociate cu iconografia, ca descrierile – extrem de sumare – ale fizionomiei sfinților, ale martiriilor apostolilor, textele de pe filacterele sfinților. Dar nici aceste epigrame nu sunt ordonate după necesități iconografice. Listele de inscripții din *Erminia* lui Dionisie din Furna sunt însoțite de indicații referitoare la scenele în care vor fi folosite, dar aceste indicații de ordin iconografic lipsesc din manualul de la Mănăstirea Pantelimon. Același lucru este valabil și pentru textul *Dialogului* filosofilor greci, care, datorită structurii și întinderii sale, nu corespunde unor necesități de ordin iconografic. Toate acestea indică faptul că erminiile bizantine de pictură nu constituiau colecții de informații tehnice și iconografice, ca cele postbizantine, ci ofereau în principal un corpus de pregătire teoretică necesară pentru edificarea spirituală a artistului (p. 61–66). Lipsa evidentă de structură a textului și lipsa instrucțiunilor practice pentru practica picturii relevă, în opinia lui Vafiadis, că *Erminia* din ms. Pantelimon gr. 259 aparține unei o faze incipiente a erminiilor de pictură. Această fază poate fi plasată cu relativă certitudine în ultima sută de ani din existența Imperiului Bizantin (p. 66), când iconografia sfinților și scenele sacre erau atât de familiare pictorilor încât nu mai era nevoie de mementouri scrise. Acest lucru sugerează indirect că manualele au fost create într-un moment în care iconografia era demult cristalizată și consolidată. Iar această epocă, remarcă Vafiadis, nu poate fi alta decât cea bizantină târzie (p. 250–251).

Ultimul capitol al cărții oferă o analiză comparativă a erminiilor postbizantine și a relațiilor dintre acestea și Pantelimon gr. 259. Primul analizat este codicele păstrat în Biblioteca Sf. Mormânt de la Ierusalim (Taphou gr. 214) datat în 1674, conținând o *Erminie* compusă de preotul Daniel. *Erminia* se păstrează și într-o copie, comandată de Porfirie Uspenski, la Biblioteca Națională Rusă din Sankt Petersburg (Petropolitanus gr. 255). Vafiadis subliniază existența unor asemănări izbitoare între acesta și Pantelimon gr. 259, ca deschiderea textului cu descrierea scenei Judecării de Apoi. La fel de evidentă este afinitatea celor două texte cu privire la succesiunea materialului și la inscripții. Și în Taphou 214, descrierea fizionomică a sfinților, extrem de concisă este însoțită, de obicei, de un extras din Biblie sau de unul patristic. Acest lucru diferă substanțial de practica textelor din secolul al XVIII-lea, cum este cel al lui Dionisie din Furna. Cele de mai sus certifică faptul că utilizarea inițială a manualelor de pictură nu a depășit nivelul unor informații tehnice sumare. În schimb, se pune accent pe înregistrarea atentă a inscripțiilor.

Unele erori din text se regăsesc în inscripțiile din pictura capelei Sf. Ioan Teologul de la Mănăstirea Dionysiou, zugrăvită în 1608 de preotul Daniel. De asemenea, în pictura paraclisului Sf. Gheorghe din Mănăstirea Dionysiou, datând din 1609, corespondența numărului, selecției scenelor ciclului vieții Sf. Gheorghe și inscripțiilor lor cu cele redată în textul *Erminiei* din Taphou 214 este impresionantă. Pictorul capelei, care este același preot Daniel, s-a bazat, se pare, pe acest ghid în picturile sale de la Dionysiou. Luând în considerare legăturile dintre ms. Taphou 214 și pictura paracliselor Sf. Ioan Teologul și Sf. Gheorghe de la Dionysiou, Vafiadis datează textul original al *Erminiei* undeva în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și până în 1608 și îl atribuie unui pictor din Muntele Athos, un călugăr (preotul Daniel), cel mai probabil din Mănăstirea Dionysiou. Este foarte probabil ca autorul original al manualului din Taphou 214 să fi cunoscut textul din Pantelimon 259 (p. 237–238).

¹ Georgi R. Parpulov, Irina V. Dolgikh, Peter Cowe, *A Byzantine Text on the Technique of Icon Painting*, DOP 64 (2010), p. 201–216.

Mai departe, autorul analizează și identifică unele relații între cod. Pantelimon 259 și: ms. British Library Add MS 40726 (sec. XVIII), Benaki 40 (sec. XVIII), Benaki T.A. 35 (sfârșitul sec. XVIII – începutul sec. XIX) și Parisinus Graecus 1248 (sec. XIX), considerate de Athanasios Papadopoulos-Kerameus ca formând tradiția athonită în care se înscrie și Erminia lui Dionisie din Furna. Constituirea acestei tradiții este databilă, după Vafiadis, între a doua jumătate a secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XVII-lea. În contextul bizantinismului și al reînvierii activității intelectuale și artistice în marile comunități monahale athonite din secolul al XVI-lea, colectarea și înregistrarea informațiilor în scopul păstrării tradiției iconografice era firesc să ocupe interesul călugărilor. Concluziile studiului privind originile erminiilor bizantine în secolul al XIV-lea și al celor post-bizantine athonite după mijlocul secolului al XVI-lea constituie un remarcabil avans față de cercetările anterioare, care plasau aceste texte în a doua parte a secolului al XVII-lea².

Elisabeta Negrau

Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България/ Corpus of mural paintings from the first half of the 19th century in Bulgaria, Union Academique Internationale. Corpora of Pre-Modern Christian Orthodox Mural Paintings 3, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia 2018, 898 p.

Inițiativa pentru crearea unor repertorii de pictură murală bizantină a fost lansată la începutul anilor '80 de bizantinistul Manolis Chatzidakis (1909–1998). Savantul grec a adunat atunci o serie de specialiști de vârf – Elka Bakalova (Bulgaria), Mara Bonfioli (Italia), Robin Cormack (Marea Britanie), Vojislav Djurić (Iugoslavia), Jacqueline Lafontaine-Dosogne (Belgia), Athanasios Papageorgiou (Cipru), Marcell Restle (Germania), Tania Velmans (Franța) și Panagiotis Vokotopoulos (Grecia) – pentru a crea un vast proiect internațional de repertoriere a picturilor bizantine. În 1984, echipa a propus către Union Académique Internationale (prestigioasă organizație, fondată în 1919) un proiect intitulat *Corpus de la peinture monumentale byzantine*. Acest proiect se desfășoară până în zilele noastre, sub coordonarea Academiei din Atena. Până în prezent, au fost publicate repertorii de pictură bizantină pentru insula Kythira, Muntele Athos, Macedonia de Est – Tracia de Vest, două provincii din Suedia. Cataloagele urmează principiul regional și se opresc cu repertorierea materialului la secolul al XV-lea.

În Bulgaria, unul dintre obstacolele în aplicarea modelului grec a fost imposibilitatea repertoriei picturii din acest spațiu, întinse pe perioada secolelor V–XV, respectând criteriul regiunilor. Începând cu anii '90, au fost repertoriate, folosindu-se un criteriu cronologic, frescele din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea (Ivanka Gergova, Elena Popova, Elena Genova, Nikolay Klisarov, *Корпус на стенописите в България от XVIII век*, Sofia, 2006; Bisserka Penkova, Tsveta Kuneva, *Корпус на стенописите от XVII век в България*, Sofia, 2012). S-a acumulat experiență, atât în repertorierea inscripțiilor, cât și în cea a picturii, și în cadrul proiectului *Pictori greci în Bulgaria după 1453*, desfășurat între 2001–2008 (E. Mutafov, I. Gergova, A. Kuyumdzhev, E. Popova, E. Genova, D. Gonis, *Гръцки зографи в България след 1453 г.*, Sofia, 2008).

Proiectul prezent și rezultatele sale se bazează în principal pe cercetările realizate de Aleksandr Kuyumdzhev în cadrul unui proiect individual desfășurat la Institutul de Istoria Artei din Sofia al Academiei Bulgare de Științe (2011–2014), având ca subiect repertorierea picturilor murale din Bulgaria din prima jumătate a secolului al XIX-lea. La inițiativa sa, a fost adunată o echipă sub îndrumarea lui Emmanuel Moutafov, directorul Institutului, și tema a fost extinsă ca un proiect colectiv de cercetare, reunindu-i pe Alexander Kuyumdzhev, Emmanuel Moutafov, Ivan Vanev, Ivanka Gergova, Elena Popova, Elena Genova, Margarita Kuyumdzheva, Maya Zaharieva, Mariela Stoykova, Mina Christemova, Svetla Moskova, Christo Andreev, Nikolay Klissarov, Katerina Dyulgerova, Nevena Dzhurkova, Julia Varbanova. În 2016, au fost

² Emmanuel Moutafov, *Europeanisation on Paper. Treatises on Painting in Greek during the first half of the 18th century* (în lb. bulgară), Sofia 2001, 5–27; idem, *Post-Byzantine hermeneiai zographikes in the eighteenth century and their dissemination in the Balkans during the nineteenth century*, *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 30 (2006), no. 1, p. 79; Georgios Kakavas, *Dionysios of Fourni: Artistic Creation and Literary Description*, Leiden 2008, p. 288–291.

întreprinse acțiuni pentru pregătirea unui proiect-cadru sub auspiciile UAI, intitulat *Corpora of Pre-modern Christian Orthodox Mural Painting*, în colaborare cu colegi de la Academia Sârbă de Științe și Arte, Academia Română și Academia Albaneză de Științe. Acesta este primul proiect internațional de acest fel inițiat și condus de o instituție bulgară, iar prezentul volum este prima ediție a acestei serii sub egida UAI.

Structura repertoriului a fost îmbunătățită considerabil în comparație cu cele anterioare ale seriei Institutului bulgar de Istoria Artei. În prezentul Corpus, sunt prezentate 52 de biserici iar, întrucât obiectivul propus a fost acela de a acoperi cât mai multe dintre monumentele bulgărești din prima jumătate a secolului XIX, aproximativ 40 de biserici care, din diferite motive, nu au fost incluse ca intrări de catalog separate, au fost examinate de către A. Kuyumdzhiev în Introducerea volumului (p. 15–63). Printre ele, se acordă o atenție deosebită frescelor care au fost incorect încadrate în literatura de specialitate ca opere din prima jumătate a secolului XIX și a căror excludere din prezentul repertoriu este argumentată pe larg în Introducere. Monumentele care nu s-au păstrat sunt documentate din sursele scrise și vizuale. Bisericile pictate parțial sau doar cu câteva scene au fost, de asemenea, incluse.

În Introducere, Aleskandr Kuyumdzhiev prezintă principalele dificultăți legate de repertorierea picturilor murale din secolul al XIX-lea. Dintre cele aproximativ 4.000 de biserici din Registrul Național al Bisericilor din Bulgaria, puțin peste 1000 au fost construite sau reconstruite în secolul al XIX-lea și peste 300 dintre ele au fost pictate în această vreme. Chiar și doar aceste statistici arată că publicarea Corpusului de picturi murale din secolul XIX în Bulgaria nu se poate realiza într-o singură ediție. Prin urmare, prezentul volum s-a restrâns la bisericile pictate din prima jumătate a secolului. Această împărțire este complet formală, iar scopul ei este doar acela de a limita numărul monumentelor și de a le face posibil de gestionat pentru cercetare și publicare.

Încă de la începutul proiectului, autorii au ajuns la concluzia că nu va fi posibilă realizarea unui corpus, chiar și al monumentelor de până la jumătatea secolului, care să nu pună probleme controversate legate de incertitudinea unor informații despre o serie de biserici. Există multe monumente care nu au fost studiate suficient. Din acest motiv, Corpusul a fost conceput ca un studiu științific cuprinzător, care să verifice și să amendeze bibliografia mai veche asupra picturii din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În plus față de repertoriile bulgare anterioare de fresce din secolele XVII și XVIII, s-au introdus câteva modificări pentru a reflecta specificul monumentelor secolului al XIX-lea. Informațiile despre fiecare ansamblu sunt prezentate cu mai multe detalii. Scopul urmărit a fost acela de a se prezenta și verifica diferitele ipoteze despre fiecare monument. În acest scop, fișele au fost concepute în forma extinsă a unui articol științific și nu s-au restrâns la o structură enciclopedică sau de catalog. O atenție deosebită a fost acordată menționării restaurărilor arhitecturii și frescelor bisericii, de cele mai multe ori acestea fiind prezentate cu mai multe detalii decât în repertoriile anterioare.

Întrucât, menționează autorii, a fost imposibil a se realiza o prezentare a dezvoltării picturii grupată pe perioade artistice sau să se prezinte individual pictorii, monumentele au fost dispuse în ordine cronologică, un sistem simplu, vizat nu numai pentru că ușurează căutarea monumentelor în text, dar și pentru că prezintă evoluția picturii de la un monument la altul. În cazurile în care o biserică păstrează mai mult decât un strat de fresce din secolul al XIX-lea, acestea sunt prezentate în ordine cronologică, pornind de la cea mai timpurie pictură păstrată. S-a ales ca monumentele să nu fie grupate pe diocenze, deoarece, spre deosebire de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când pictorii marginali, care nu se bucurau de popularitate mare pentru a primi comenzi în diferite regiuni, lucrau în satele vecine (diocenzele constituind un reper stabil care permite astfel urmărirea activității pictorilor), în prima jumătate a secolului împărțirea eparhială nu constituia încă un criteriu pentru pictori.

În privința bibliografiei, autorii subliniază că nu a existat o publicație științifică generală care să poată servi drept bază pentru întocmirea listei monumentelor din prima jumătate a secolului XIX, cu câteva excepții punctuale, monografiile ale unor regiuni precum cea a Prof. Elena Genova despre a doua generație de pictori din Samokov (Elena Genova, *Второто поколение зографи от Самоковската живописна школа. Димитър Христов Зограф, Йоан Николов Иконописец и Костадин Петрович Вальов*, Sofia, 2012). Monumentele din Samokov alcătuiesc aproximativ o cincime din frescele pictate în prima jumătate a secolului al XIX-lea în Bulgaria.

Sarcina principală a autorilor Corpus-ului a fost una de descriere completă și corectă a picturilor murale, de citire a inscripțiilor, de expunere a istoriei și arhitecturii fiecărui monument, toate însoțite de o

documentație vizuală bogată. În acest scop, au fost realizate fișe individuale ale monumentelor, care includ: date generale (zonă, municipiu/sat, eparhie, amplasare, hram, funcție, statut, date documentare despre monument și istoria lui), arhitectura (tip de arhitectură, dimensiuni, tip de construcție și decorare plastică, perioade de construcție, meșteri, restaurări), pictura (prezentare generală, inscripții de donație, atribuire, datarea picturii și etapele ei, tehnica picturii, restaurări, desfășurătorul iconografic – altar, naos, pronaos, spații exterioare –, inscripțiile picturii, relieve), iconostas și icoane (deseori, pictorul care a lucrat picturile murale a executat și icoanele iconostasului și uneori își lasă semnătura pe acestea). Fiecare fișă se încheie cu o bibliografie a monumentului. Din cauza volumului uriaș de literatură al unora dintre monumente, selecția bibliografică a vizat indicarea doar a principalelor publicații referitoare la arhitectura, pictura, inscripțiile bisericilor, istoria și sursele textuale cu referire la respectivele ansambluri. În aproape toate cazurile, sursele sunt citate în original, evitându-se citările indirecte. Această structură a catalogului, justifică autorii, este în concordanță cu specificul frescelor din secolul XIX, despre care există mai multe informații păstrate decât pentru cele din secolele anterioare.

Nu se fac trimiteri în text la alte monumente zugrăvite de aceiași pictori, pentru a se evita supraîncărcarea cu referiri încrucișate. În schimb, a fost inclusă la sfârșitul volumului o listă a pictorilor și a ansamblurilor pe care le-au lucrat. De asemenea, nu s-au mai analizat separat ciclurile iconografice, datorită faptului că, la multe dintre monumentelor secolului XIX, structura ciclurilor iconografice este o chestiune de studiu specială, deoarece varietatea meșterilor care au pictat aceste biserici duce la o varietate iconografică și de distribuire a frescelor în fiecare biserică. Volumul conține însă, un indice iconografic al picturilor murale și al icoanelor.

Ultima problemă metodologică a constituit-o modul de prezentare a bisericilor cu capele. În cazuri precum catholiconul Mănăstirii Rila, la care s-au adăugat organic capele, este firesc ca acestea să fie prezentate împreună, într-o singură fișă. Cu toate acestea, nu atât de ușor de rezolvat au fost cazuri precum biserica Buna Vestire (Ribna) din Asenovgrad, unde există o capelă separată, Sf. Ioan Botezatorul, care nu este parte organică a bisericii ci este, practic, o biserică independentă. Cu toate acestea, chiar și în astfel de cazuri, bisericile cu capele sunt prezentate într-o singură fișă, pentru a se evita repetarea datelor generale ale monumentelor. Cazul Bachkovo a fost și mai complicat, mănăstirea având trei spații care sunt interconectate arhitectonic: catholiconul, biserica Sf. Arhangheli și spațiul de dedesubt, care nu este cert dacă ar trebui să fie interpretat ca o galerie externă a catholiconului, ca un vestibul al bisericii Sf. Arhangheli, sau poate ca o unitate separată, care ar putea fi considerată un pasaj. Aici a fost necesar să se explice mai întâi conexiunea funcțională dintre aceste spații și abia apoi acestea să fie delimitate ca subcapitole ale fișei.

Coordonarea cercetării științifice a fost asigurată în cea mai mare parte de Aleskandr Kuyumdzhiev, directorul adjunct al proiectului. Volumul publicat este dedicat aniversării a 80 de ani a Prof. Elka Bakalova, o pionieră în cadrul acestui tip de cercetări.

Elisabeta Negrău

Robert Ousterhout, *Eastern Medieval Architecture. The Building Traditions of Byzantium and Neighboring Lands* (Onassis Series in Hellenic Culture), Oxford University Press, USA (2019), 783 p.

This volume is the first complete textbook of Byzantine architecture written so far. It was a challenge that Robert Ousterhout has taken on during his teaching career at the University of Pennsylvania, initially in response to the needs of the teaching process. The other existing reference treatises used in universities, Richard Krautheimer's *Early Christian and Byzantine Architecture* (first edition 1965, the fourth edition 1986, revised with Slobodan Ćurčić) and Cyril Mango's *Byzantine Architecture* (1972), were already outdated at the level of interest and interpretation, which five decades ago were still suffering from a series of prejudices against the aesthetic and artistic value of Byzantine architecture. The author's doctoral training and encounter of Slobodan Ćurčić at the University of Illinois, which led to a lasting friendship and collaboration, and Professor Ousterhout's over 30 years of research on Byzantine architecture from the perspective of its craftsmen and construction techniques form the main ground of this extensive work. The author dedicates the volume to the memory of Professor Slobodan Ćurčić.

This textbook has been shaped over time as a result of the author's lengthy discussions with students about the needs and content of a synthesis of Byzantine architecture. Its publication also brought a new challenge: the need to create a volume that address to a wider audience and that can also serve as a handbook, in which the chapters can be read independently, as self-contained narratives.

The resulted textbook covers more than just the architecture of the Byzantine Empire; it presents in a single volume a coherent overall view of the history and the changing character of Eastern Medieval architecture, from Italy to North Africa, from Constantinople to Greece and the Balkans, and from Egypt and Jerusalem to Syria, Asia Minor, Mesopotamia, Georgia, Armenia, and Russia, from the 4th to the 16th centuries and beyond. The author goes beyond the formalist method of R. Krautheimer – although well-grounded in archaeology – and the historical method of C. Mango, who read the Byzantine architecture primarily as a document. Professor Ousterhout's preoccupation with Byzantine architecture as a regionally-based phenomenon, following established workshop practices determined by local concerns and devotional habits (p. xix) led him to a different approach, starting from the craftsmen, techniques and devotional traditions which in the East were less formally organized than in the West and were lacking a standardized architectural typology. The formal analysis is used as a first interrogation step towards understanding the cultural context of architecture, which equally preoccupies Ousterhout: “how does a building reflect the concerns of the society that produced it, symbolically? How does it reflect the social or economic situation of the day? How was it used on a daily basis?” – since the architecture is also “a social construct, an emblem of power, prestige and identity; it represents the combined efforts of artisans of varying backgrounds and social values; it is the product of intention, a social contract orchestrated within a hierarchy of command, technical knowledge, and labor” (p. xxiii–xxiv).

Robert Ousterhout is the advocate of broadening the field of study to allow a discourse on architecture that addresses all levels of society. Moreover, buildings are forever in a process of becoming and to reduce them to a single moment in their history means to diminish our understanding of them. But in this approach he draws attention to the risk of interpreting Byzantine architecture as a subset of archaeology or social history, of seeing function as our main concern, with structure as a distant second and aesthetics rather absent, rightly stressing that “the Byzantine viewer understood a great building as a work of art and responded to it accordingly. Thus, an emphasis on the aesthetics of architecture, an approach that has fallen out of favor, remains valid to our discussion”. In short, “a more integrated approach is necessary if we are to understand historical architecture in its many contexts” (p. xxv).

As in any treatise on art history, the periodization and terminology of historical epochs has a well-defined place in Ousterhout's synthesis. Terms such as Late Antique, Early Christian, Byzantine, and Eastern Medieval (preferred by the author) are discussed, concluding that none of them is very accurate and depends on which specific historical event one takes as a marker. The book is divided into four main parts: I. Late Antiquity, third to seventh centuries; II. The transitional period, seventh to ninth centuries; III. The middle Byzantine period, ninth to twelfth centuries; IV. The late Byzantine and post-Byzantine period, thirteenth to sixteenth centuries. Each of them contains several chapters, 27 in total, which detail regions and their architectural developments. Each chapter ends with short conclusions. Among these chapters some are dedicated also to Seljuk architecture and its influences from Byzantium and on Armenia, and to the Ottoman architecture of the 16th century and its competition with the Byzantine heritage. A small chapter in the last part is dedicated to the architecture of Wallachia and Moldavia (14th to 16th centuries), and to Russia. The synthesis closes with an epilogue entitled *An enduring legacy*, which discusses the relevance of Byzantine architecture legacy in the modern and contemporary period, from the 19th to the 21st centuries. It contains a particular discussion on the Neo-Byzantine national styles of Bulgaria, Russia, and Serbia and the problem with interpreting Byzantine past as evidence for nascent national identities, especially with historical maps that are difficult to draw against competing territorial claims. A bitter remark about the use of the Byzantine legacy in modernity is that all too often, “the Byzantine form and style have taken on a political context” (p. 708). But the author concludes in an optimistic note the view on this legacy, which he places beyond political and nationalist interpretations: “the enduring legacy of Eastern medieval architecture goes far beyond the bounds of Byzantium and far beyond the confines of Orthodoxy” (p. 713). The books also contain a glossary, a general bibliography in world languages including a further-reading rubric that summarizes the existing syntheses on Byzantine architecture, and an index.

The importance of the textbook, beyond the usefulness of providing an overarching view of Byzantine architecture, is also a technical one. Terms, types of craftsmen, materials, construction techniques are discussed in detail, and the author proves an expert understanding of them, of terrain requirements and of the need for extensive strengthening superstructures, which also acquire adjacent uses. He also gets into urban planning problems. The textual and visual sources are discussed in detail. Aesthetic analyzes are provided, where the style is divided into standard and experimental forms. The relationship with the liturgy and the development of architecture in connection with it, with the life of society, and with monasticism is also pursued by the author, like also the relationship between the architectural type and the system of pictorial decoration developed simultaneously during the Middle Byzantine period. He discusses terms such as style, school, architectural idiom (p. 595) and Palaiologan Renaissance (p. 614). Following Gabriel Millet, R. Ousterhout names regional variations “regional styles” and “schools”, defined by an architectural training that came through participation in a workshop, which he sees comports “like a school of fish which cluster together because of their similarities, rather than as an educational institution”. Slobodan Ćurčić preferred the term “architectural paradigm” instead of “school”, but both terms were used to reflect a remarkable regional consistency to the architecture (p. 412–413).

Ousterhout’s approach is solidly grounded in archaeology and construction techniques. He sees architecture from the perspective of its builders – a perspective that has been overlooked – closely examining aspects of design and technology. First, architectural style and construction techniques are different matters, although they are often confused. Traditional art history, based on formal analysis and dealing with influences and appropriations, normally addresses style rather than technical concerns, since the stylistic aspects of a building can be discussed without a specific knowledge of how it was built (p. 526, 528). But the construction techniques are based on specialized knowledge that could only be transmitted through active participation in a workshop, while formal elements could have been seen and imitated long after a building was completed, both conditions offering two different types of approaches to models. The author insists that the aesthetic dimension had the final importance in the building design, and he sees this dimension strongly locally contextualized: “complexity is not simply the result of cultural interchange or hybridity of techniques; rather, it seems to have been an aesthetic choice – one that resonated locally and regionally” (p. 592).

Apart from nuancing formalism, Professor Ousterhout brings another important critique, of understanding art predominantly from the perspective of patronage. Perhaps more importantly, the cultural experience of the patron is not necessarily the same as that of the artisan. The history of medieval art and architecture is often written as a history of patronage because the sources tell us about the patrons and not about the artists or builders. “We must acknowledge that a work of architecture is the result of the participation of numerous individuals, involving negotiations and compromises, and not simply the single-minded vision of an omniscient patron”. For architecture, patrons could dictate certain requirements, such as budget, scale, materials, and liturgical necessities, but in the end, “it was up to the masons to translate the patron’s wishes into architectural form”, and “we should not assume that because a patron was familiar with the monuments of Paris or Constantinople that his masons came equipped with the same knowledge” (p. 528). Ousterhout defines thus hybrid forms such as the Crusaders’ Gothic more as Oriental than Western, a product of local labor and regional traditions rather than a clear reflection of the Western origin of their patrons.

Professor Ousterhout offers a vivid view of Eastern Medieval architecture, reconstructing the historical context in which it was created and functioned. The textbook is dense, comprehensive, but easy to navigate. It condenses an enormous amount of information into a single volume without becoming cluttered or overloaded. It presents more than a history of architecture, be it archaeologically and historically consistent: it offers an immersion in the daily history of urban life, of inhabited, commercial, utilitarian, religious, and symbolic spaces, of buildings sites, builders, materials and construction techniques, of tastes, aesthetic preferences, and fashions. This enables him to understand more profoundly the history of architectural styles as phenomena of regional development. As a type of approach, we can compare it to another example of a textbook of Byzantine art history recently published, that of Liz James, *Mosaics in the Medieval World, From Late Antiquity to the Fifteenth Century* (Cambridge University Press, 2017) that shares the same vivid recovery of regional craftsmanship and techniques in the discourse on art.

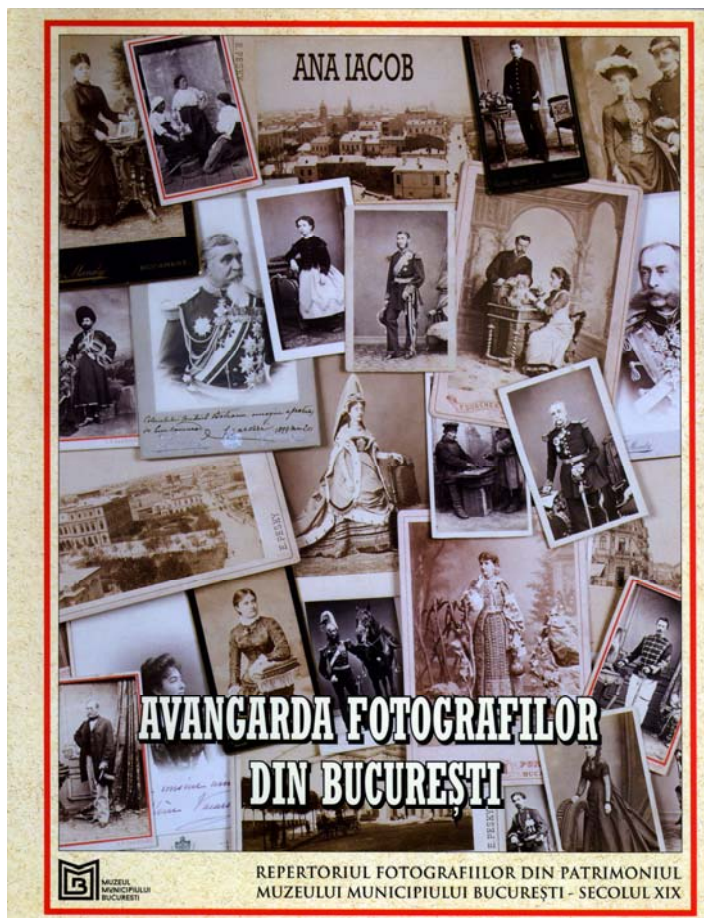
Elisabeta Negrău

În ultimii ani, Muzeul Municipiului București a luat laudabila inițiativă de a da la lumină cataloage de colecții. În acest fel, marele public este informat asupra valorilor tezaurizate în patrimoniul instituției. A venit și rândul amplei colecții de fotografie, extrem de importantă pentru iconografia urbană a Capitalei, acoperind atât trama stradală și documentarea monumentelor arhitectonice de pe traseu cât și componenta umană.

Lucrarea se dorește, așa cum o precizează titlul, un repertoriu. Dar ea nu este, în realitate, decât un opis, un inventar al colecției muzeului! Un repertoriu trebuie organizat alfabetic, în funcție de numele artiștilor fotografi, spre a fi util atât cercetătorului cât și novicei dornic să găsească, rapid, un autor sau o lucrare. Ana Iacob a ales însă formula cea mai simplă, de minimă rezistență, urmând „succesiunea în ordinea crescătoare a numărului de inventar” (p. 8). Cu alte cuvinte, a urmărit inventarul colecției. Nu este de mirare că anumite imagini se repetă de la o pagină la alta, același personaj în aceeași poziție, imortalizat în același atelier fotografic se regăsesc de mai multe ori în cadrul ilustrației, precum C. A. Rosetti întâlnit la p. 34 (nr. inv. 49.055) și la p. 40 (nr. inv. 97.880), Matei Millo care apare atât la p. 37 (nr. inv. 73.637) cât și la p. 43 (nr. inv. 108.084), generalul Constantin Năsturel Herescu ce apare la p. 66 (nr. inv. 52.145) și din nou la p. 73 (nr. inv. 52.480), sau maiorul de artilerie Ștefan Fălcoianu la p. 65 (nr. inv. 49.058) și iar la p. 70 (nr. inv. 52.367). Din aceasta reiese ineficiența organizării repertoriului după numerele de inventar... De ce au fost necesare aceste repetiții? Nu puteau fi alăturate respectivele fotografii? Ori, mai bine, putea fi făcută o notă prin care să se precizeze că, în colecție, există mai multe copii ale aceleiași imagini urmând a fi specificat numărul de inventar al acestora. În acest fel se făcea o economie de spațiu și puteau fi reproduse alte cadre în locul dubletelor...

Din când în când, în album este inserată câte o planșă cu spatele cartonului fotografului a cărei suită de imagini este grupată pe paginile care urmează. Dar acest lucru nu este specificat, așa cum s-ar fi convenit, într-o notă asupra repertoriului ce trebuia plasată la începutul volumului. Totuși, ordinea alfabetică nu a fost urmărită nici aici în aranjarea acestor serii de imagini-semn al autorilor selectați. Astfel, discursul imagistic debutează cu Szathmari – e drept, cel mai important fotograf bucureștean –, urmat de Angerer, apoi de Baer și Duschek, după care se sare la Reiser, care este urmat de Mandy, Pesky, Spirescu (în cazul acestuia fără a se preciza care dintre ei, căci au fost doi cu același nume dar cu prenume diferit, Mihai și Ioan) – ordine alfabetică firească la cei trei din urmă! –, după care este plasat Franz Duschek jr. și se încheie cu Waber. Aici sunt amestecate ierarhia valorică, ordinea cronologică și aceea alfabetică, fapt ce oferă o imagine haotică pentru privitor...

La acestea se adaugă mari carențe în identificarea personajelor, unele dintre ele chiar foarte cunoscute și importante. Astfel, la p. 158, portretul de bărbat (nr. inv. 85.246) realizat de I. Spirescu îl reprezintă pe valorosul actor și dramaturg Matei Millo la vârsta senectuții. „Ofițerul de poliție în uniformă de mică ținută cu ulancă” de la p. 59 (nr. inv. 53.030) este prefectul poliției Mihail Marghiloman care a ocupat această funcție în intervalul 1860–1861 și 1863–1865. Cele „Două personaje masculine” (nr. inv. 108.083) de la p. 42 îi reprezintă pe Ludovic Wiest (1819-1889), talentatul compozitor, violinist, capelmaestru, dirijor al orchestrei



Teatrului Național și profesor la Conservatorul de Muzică din București al cărui cofondator a și fost, ținut de braț de reputatul tenor Franz Steger (1824–1914). „Portretul de băiat” de la p. 80 (nr. inv. 83.915) nu este altcineva decât Horia Rosetti, unul dintre fiii literatului, gazetarului și omului politic C.A. Rosetti. În sfârșit, „Ofițerul inferior din armata prusacă” de la p. 36 (nr. inv. 53.095) este prințul Friedrich Eugen Ludwig de Hohenzollern-Sigmaringen (1843–1904), fratele mai mic al principelui domnitor Carol I. La aceeași pagină 36 s-a mai strecurat a regretabilă eroare de identificare: ofițerul superior de marină (nr. inv. 52.507) NU este, așa cum crede autoarea, Romulus Magheru, fiul generalului Gh. Magheru – care nu avea nici o legătură cu flota ci făcea parte din arma artileriei și, prin studiile de specialitate în țară și în Germania, ajunsese ofițer de stat major – ci Ioan Murgescu (1846–1913), experimentat lup de mare, cu studii la Școala navală de la Brest, și după revenirea în țară, comandant al yachtului domnesc „Ștefan cel Mare”, apoi al navelor „România” și „Fulgerul”, iar în timpul Războiului de Independență devenit comandant al Corpului Flotei și participant, ca voluntar, la atacul unei șalupe canoniere rusești asupra unui monitor otoman pe brațul Măcin, pe care îl scufundă. Trebuie să recunoaștem că autoarea a stabilit relativ corect datarea, „după 1872”, dar, dacă se documenta mai mult și cerceta „Anuarul Armatei” și „Monitorul Oastei”, ar fi putut fi mult mai exactă și ar fi aflat că Murgescu – și nu Magheru ! – a fost avansat la gradul de maior în 1875.

În pofida faptului că unicul consultant științific al autoarei a fost Horia Vladimir Șerbănescu, la care a apelat pentru probleme legate de uniformă, se constată mari erori tocmai în acest domeniu, la identificarea gradelor, tipurilor de ținute și armelor cărora le aparțin mulți dintre militarii portretizați în volum. Lista este destul de lungă și, cu riscul de a plictisi cititorul, o vom consemna mai jos în speranța că, după aceasta, se vor avea în vedere cuvenitele corecturi, măcar în fișierul muzeului dacă nu într-o eventuală următoare ediție a acestui uvraj ce merită completat și îmbunătățit. Locotenentul de geniu de la p. 35 (nr. inv. 52.382) nu este în uniformă de mare ținută cum pretinde autoarea ci în mica ținută de servici; „Potretul de bărbat în uniformă civilă” de la p. 46 (nr. inv. 139.858 și 139.859) este, de fapt, un jandarm pedestru; ofițiantul de clasa a IV-a al Corpului Telegrafo-Poștal – acesta era termenul și rangul corect, și nu „funcționar” cum apare în volum, la p. 58, (nr. inv. 52–352) – este în uniformă de mică ținută deoarece poartă șapcă pe cap în vreme, ce pentru mare ținută ar fi avut bicorn cu penaj bicolor, negru și roșu; ofițerul din garda civică de la p. 67 (nr. inv. 52.162) este căpitan și nu locotenent cum afirmă Iacob, iar acest lucru este evident din cele trei trese care formează nodul unguresc de pe mânecă; militarul etichetat drept „subofițer de roșiori în uniformă de mică ținută”, p. 68 (nr. inv. 52.181) nu face parte din armata de linie, sau regulată, în care erau incluse cele două regimente de roșiori dinainte de 1877, ci din miliție care era uniformată la fel ca trupele de cavalerie doar că brandenburgurile erau negre pe fondul de postav negru al tunicii; Alexandru Lipoianu – unul dintre conjurații care au pătruns în palatul domnesc în noaptea de 11 februarie 1866 și au cerut abdicarea prințului Alexandru Ioan I, semnată chiar pe spatele său din lipsa unei mese – apare la p. 85 (nr. inv. 109.194) în uniformă de mare ținută de vânători pedestri și nu în mică ținută cum dezinformează etichetarea; Theodor Văcărescu, mareșalul Curții și autor al valorosei lucrări *Luptele românilor în Resbelul din 1877–1878* (1887), era maior de călărași și nu de roșiori așa cum este scris sub portretul său, figură întreagă, la p. 91 (nr. inv. 131.988); Constantin C. Manu de la p. 132 (nr. inv. 116.843) mai întâi nu este ofițer ci militar în termen, iar apoi nu își făcea serviciul la roșiori ci la călărași; Ioan Manu, de pe aceeași pagină (nr. inv. 116.847) nu avea gradul de colonel de roșiori cum îl consemnează Iacob ci pe acela de locotenent-colonel, așa cum o arată cele două trese de deasupra galonului de fir de la manșetă și de pe banda chipiului. Se poate vedea din cele de mai sus că problemele cele mai mari i le-au creat autoarei identificarea corectă a uniformelor de cavalerie care, desigur, au multe arcanse pentru necunoscători... Dar, cu o documentație mai serioasă ar fi putut evita aceste greșeli!

Alte gave erori sesizăm în cazul folosirii titlurilor pentru suverani și familia regală. În două locuri, la p. 88 (nr. inv. 126.515) și p. 121 (nr. inv. 95.628) făcând referire la principesa apoi regina României, autoarea aplică eticheta „Elisabeta de Wied-Hohenzollern” or, prin mariaj ea nu și-a adăugat la numele de familie acela al familiei princiarului ei soț. Așa că ar fi fost corect să fie consemnat fie Elisabeta de Wied-Nieuwied, fie Elisabeta a României, în ultimul caz, când este reprezentată la vârsta când era deja regină. Este curios că, la paginile 116–117, 120, 122–124, 128 autoarea a scris corect... Altă eroare apare la p. 101 (nr. inv. 52.067 și 52.068) unde sunt reproduse portretul regelui Carol I împreună cu nepoții. Voind să fie – ori să pară – explicită pentru lector, Iacob folosește termeni incorecți: venerabilul monarh nu-l putea ține pe genunchi pe „principele Carol al II-lea” pentru că, la acea dată, 1897, nu exista un alt principe cu același nume care să fi fost numerotat cu II! Pur și simplu în legendă nu trebuia folosit numeralul alături de nume. În acel moment, nevârstnicul principe nici măcar nu era încă desemnat ca moștenitor, acel titlu revenindu-i tatălui său, principele Ferdinand. Dacă autoarea voia să fie foarte riguroasă și să dea detalii suplimentare de identificare, putea doar să precizeze că acela avea să fie „viitorul rege Carol al II-lea”. Dar nu a procedat așa și a comis o regretabilă inadvertență.

După ce termini de răsfoit acest volum foarte bine ilustrat te întrebi: unde sunt restul imaginilor din patrimonial Muzeului Municipal, cunoscut pentru bogăția sa? Între aceste coperti a fost adunat doar un infim procent din vasta și inestimabilă colecție a instituției căreia îi fusese repartizată o mare parte din fabuloasa colecție a Muzeului Al. Saint-Georges după desființarea acestuia la finele anilor 50.

Ca fost muzeograf timp de 15 ani la Muzeul Municipal avem o bună cunoștință asupra colecțiilor pe care le-am valorificat, atunci sau mai târziu, în mai multe expoziții și publicații, așa că știm de existența multor altor fotografii care ar fi trebuit incluse în acest volum. După ce că suferă de multiple curențe, acest repertoriu nu este nici măcar exhaustiv!!! În situația de față, de ce a mai fost pornit acest demers incomplet?!? Doar pentru o oferi o imagine trunchiată a colecției? Doar ca „un traseu turistic”, cum afirmă autoarea în introducere? Ea continuă în același sens, încercând să se pună la adăpost de eventualii critici, afirmând că lucrarea „nu se dorește a fi atât un instrument finit de lucru cât, mai degrabă, un bogat material de studiu, care să suscite interesul unor cercetători viitori” (p. 7–8). Dacă a intenționat să facă doar un „ghid fotografic”, cum îl descrie ea la p. 8, de ce și-a luat curajul de a-l intitula, atât de pretențios, „repertoriu”? Căci repertoriul este o lucrare științifică de mare anvergură, care solicită o înaltă calificare pe care autoarea este departe de a o poseda! Mai jos face o afirmație total lipsită de acoperire: „*Totalitatea pieselor conținute în colecția de fotografie pe teritoriul Bucureștiului, este redată în paginile următoare*, marea majoritate a imaginilor trec astfel pentru întâia oară pragul spațiului de depozitare.” (p. 8) (*s. ns., A.S.I.*). Dacă între paginile ce urmează ar figura „totalitatea pieselor conținute în colecție” cum pretinde Iacob, atunci de ce lipsesc nume sonore, de mare importanță pentru perioada de pionierat a fotografiei bucureștene, ale căror creații se găsesc, din abundență în colecțiile muzeului? Ne referim aici la maeștri fotografi de primă mărime, cu ateliere în centrul Capitalei, nu la cei activi în cartierele marginase, precum: I. Heck, W. Wollenteit, J. Marie, K. F. Zipser, Bertié sau Berthié, B. Engels, K. Hanny, Schajer, J. Rudnicki, A. Ihalsky, G. Theodorovits, Szöllösy, M. Wandermann, F. T. Fakirov. Unele dintre aceste nume sunt menționate, în treacăt, într-un text ce se dorește o prezentare sintetică a fenomenului fotografiei din Capitală (p. 23), dar de ce nu se întâlnesc reproduceri ale operelor acestor maeștri în volum?

Când se referă la unii dintre fotografii pe care i-a inclus în selecția sa, autoarea face afirmații care denotă slabă cunoaștere a subiectului, ca în cazul lui Moritz Benedict Baer despre care spune că „a lăsat un număr redus de fotografii”, fapt total greșit: Baer a avut o operă amplă atât ca fotograf cât și ca litograf, uneori împletind cele două tehnici prin folosirea rezultatelor obiectivului ca sursă de inspirație pentru stampe. În această prezentare preia, fără a verifica, diverse anecdote picante – dar lipsite de sursă documentară credibilă, ca aceea despre aventuroasa Marie Szöllösy, p. 22 – din scrierile unuia dintre autorii dedicați tematicii fotografice, dar străin de studiul documentelor arhivistice lămuritoare și irefutabile ca informație.

Acest text ca și unul anterior – *Evoluția tehnicii fotografice* (p. 9–15) – în care este făcută o succintă istorie a invenției și răspândirii fotografiei în Europa și în ținuturile noastre, este ilustrat cu portrete fotografice ale părinților acestei arte. Unele provin de la Biblioteca Academiei Române, fără a fi specificată, însă, sursa. Dar altele, precum chipurile lui Daguerre, Bayard, Archer, Blanquart-Evrard, Disdéri, Eastman și Angerer nu se pot găsi în patrimonial nici unei instituții locale și sunt, cu certitudine, supuse dreptului de autor (copyright). Ne întrebăm de ce nu a specificat autoarea sursa acelor imagini care, chiar dacă pot fi găsite pe internet nu fac, totuși, parte din „domeniul public” și nu pot fi folosite fără o aprobare specială a posesorului?

Din bibliografia selectivă lipsesc titluri de maximă însemnătate așa cum este cercetarea lui Theodor Enescu despre albumul executat de Szatmari pentru principesa Elena Cuza¹, studiul lui Anton Holzer despre Ludwig Angerer², sau acela chiar al colegei de muzeu al autoarei, Lelia Zamani, despre același inspirat fotograf austriac, publicat atât în revista instituției³ unde ambele activează cât și în volum⁴. Și chiar dacă noi înșine suntem citați cu mai multe titluri, totuși, era necesar să consulte și alte lucrări care ne aparțin, ce i-ar fi oferit o vedere mai amplă asupra activității și rezultatelor maeștrilor locali ai camerei obscure, precum dicționarul fotografilor activi în ținuturile românești⁵ și studiul despre fotografia urbană⁶.

¹ Theodor Enescu, *Un album de fotografii al lui Carol Popp de Szathmary cu vederi din București*, în „Studii și Cercetări de Bibliologie” I (1955), p. 291–299.

² Anton Holzer, *În umbra Războiului Crimeii. Expediția fotografică a lui Ludwig Angerer la București (1854–1856). O serie de fotografii redescoperite la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale Austriece*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Războiul Crimeii. 150 de ani de la încheiere*, Brăila, 2006, p. 239–266.

³ Lelia Zamani, *București 1856. O fotografie inedită a lui Ludwig Angerer*, în „București. Materiale de Istorie și Muzeografie” XXI/ 2007, p. 357–364.

⁴ Idem, *Oameni și locuri din vechiul București*, București, 2008, p. 125–143.

⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Photographers in Romania 1840–1940. A Dictionary*, în „Muzeul Național” XX/2008, p. 49–107.

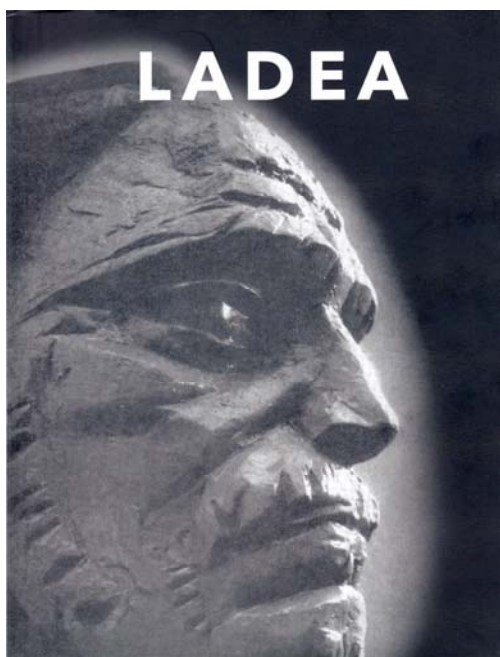
⁶ Idem, „*The City of Pleasure*”: *Romantic Bucharest through the 19th Century Travellers's Eyes and Pioneer Photographers' Lens*, în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 4 (48)/2014, p. 29–75.

În prefața semnată de dr. Adrian Majuru, vrednicul director al Muzeului, se precizează că acesta este „cel dintâi volum care valorifică astfel patrimoniul foto al M.M.B., urmând să fie pregătite în anii următori proiecte editoriale similare, care vor recupera în imagini istoria secolului XX” (p. 5). Dar încă nu s-a spus totul despre secolul al XIX-lea, iar patrimoniul instituției mai posedă încă zeci de mii de alte cadre din acel bogat veac al renașterii noastre naționale.

Calitatea volumului Anei Iacob constă în condițiile tehnice excelente ale imaginilor pe care le pune în circulație. Este o „carte cu poze”, agreabilă la răsfoit, dar nefolositoare prin informațiile pe care le frunzează, de cele mai multe ori, eronate sau fanteziste.

Adrian-Silvan Ionescu

ADRIANA BOTEZ-CRAINIC, *Ladea*, Monitorul Oficial, București, 2017 (400 p. cu ilustr. alb-negru, note, bibliografie, index de nume; sumar și prefață și în limba franceză, trad. Luminița Brăileanu)



Criticul și istoricul de artă Adriana Botez-Crainic¹ revine în atenția cititorilor cu o nouă monografie, cea a sculptorului Romulus (Romul) Ladea (n. 17.05.1901, Jitin, com. Ciudanovița, jud. Caraș-Severin – d. 27.08.1970, Arcuda, com. Joița, jud. Giurgiu). Volumul continuă preocupările autoarei pentru nume de referință din istoria sculpturii românești, reflectate în lucrări precum *Arta formei* (tratat despre structurile spațiale în sculptura românească a secolului XX), eseurile reunite sub titlul *Brâncuși* sau studiul monografic despre Ștefan Ionescu-Valbudea².

Volumul reprezintă, negreșit, un act de necesară recuperare a vieții și operei unuia dintre cei mai importanți sculptori români ai secolului XX, afirmat în perioada interbelică și activ apoi în primele trei decenii ale regimului totalitar. După cum îl definește însăși autoarea, Ladea a fost „român prin patriotism și etnie, european prin spirit și formație” (p. 27). Puținele încercări de studii monografice consacrate artistului până la volumul de față³, ca și articolele răspândite în presa vremii⁴, nu au reușit să reconstituie decât parțial anvergura și semnificația operei artistului sau au subliniat doar câteva aspecte punctuale. În acest sens, cartea Adrianei Botez-Crainic este cel

mai aprofundat studiu despre Ladea din istoriografia de artă românească și un reper bibliografic esențial pentru orice cercetător care își va dori de acum înainte să se aplece asupra creației sculptorului, în particular, sau asupra fenomenului sculpturii românești din perioada 1920–1970, în general.

¹ Absolventă a Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București, secția Istoria și teoria artei (1960) – unde i-a avut profesori pe Ionel Jianu, Eugen Schileru, Ion Frunzetti, Catul Bogdan, Ovidiu Drimba, Constantin Suter –, Adriana Botez-Crainic a avut și privilegiul de a audia, în anii 1968–1969, cursurile unor profesori ca Pierre Francastel, Rene Huyghe, Jean Cassou, Claude Levi-Strauss, la Universitatea Sorbona din Paris. Timp de peste trei decenii (1962–1994), a predat, în învățământul artistic mediu și universitar, cursuri de: Istoria artei universale, Istoria artei românești, Istoria culturii și civilizației, Estetică. În continuitatea activității sale didactice, a elaborat o serie de manuale de specialitate, care au servit drept prețios instrument pentru studiul artei românești și universale unor întregi generații de elevi și studenți: *Istoria artelor plastice. Vol. 1. Antichitatea. Evul Mediu*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1994 (reed. 1997, 1998, 2004); *Istoria artelor plastice. Vol. 2. Renașterea. Barocul*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1997 (reed. cu titlul *Renastere. Manierism. Baroc*, 2011); *Istoria artelor plastice. Vol. 3. Clasicism. Rococo*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2000; *Arta românească modernă și contemporană*, Ed. Sigma, București, 2000; *Istoria artelor plastice. Arta modernă și contemporană*, Ed. Niculescu, București, 2001.

² *Arta formei. Structuri spațiale în sculptura românească a secolului XX*, Ed. Orator, București, 1993; *Brâncuși. Șapte eseuri – Seven Essays* (ediție bilingvă română-engleză), Fundația Brâncușiana; *Valbudea*, Ed. Meridiane, București, 1982.

³ Nicolae Crișan, *Ladea*, Ed. Meridiane, București, 1968. Dorian Grozdan (coord.), *Romul Ladea și lumea lui cuprinzătoare* [volum omagial], Ed. Facla, Timișoara, 1979. Negoită Lăptoiu, *Romul Ladea*, Ed. Meridiane, București, 1985.

⁴ Semnate, între alții, de Al. Căprariu, P. Comarnescu, A. Cotruș, I. Frunzetti, V.I. Gherghinescu, Șt. Gomboșiu, B. Gruia, D. Hăulică, S. Ianovici-Jecza, Al. Jebeleanu, I. Jianu, N. Lăptoiu, V. Papilian, E. Schileru, P. Sfetcă, R. Șorban, M. Țoca, Gh. Vida.

După cum mărturisește autoarea în prefață, factorul declanșator al scrierii monografiei a fost „șocul afectiv puternic” pe care l-a resimțit atunci când a vizitat expoziția retrospectivă a sculptorului de la sala Dalles, în 1958⁵. Cercetarea laborioasă, întinsă pe câteva decenii, ce a stat la baza cărții, a scos la lumină un număr semnificativ de materiale inedite (între care, de pildă, fotografia bustului din bronz al regelui Ferdinand I, ce fusese dezvelit în 1933) și a presupus documentarea autoarei în Arhivele Banatului, în arhiva familiilor Ladea și Piso, vizite în orașele bănățene ale copilăriei și adolescenței artistului și călătorii repetate la Paris pentru a fotografia locurile unde sculptorul a studiat și locuit în anii 1924-1925, ca și pentru a discuta cu Cléopâtre Sevastos-Bourdelle, soția sculptorului Antoine Bourdelle, sau pentru documentare în Atelierul Brâncuși (aflat pe atunci în Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris⁶). În plus, în ultima decadă a vieții maestrului, Adriana Botez-Crainic a avut șansa de a-l cunoaște personal pe Ladea, cu care a purtat, în atelierul lui din Cluj, numeroase dialoguri pe tema artei. Aceste întâlniri au ajutat-o să înțeleagă în profunzime concepția artistului și semnificația operei sale. De asemenea, a cunoscut-o pe a doua soție a sculptorului, pictorița Lucia Piso, și a strâns mărturii provenite de la prietenii din tinerețe ai artistului, scriitorul Virgil Birou și sculptorul Ștefan Gomboșiu, sau de la elevii și discipolii săi. Informații suplimentare au fost furnizate de o serie de artiști – pictori, sculptori, profesori, între care Ion Jalea, Mac Constantinescu, Catul Bogdan, Iuliu Podlipny, Ion Vlasiu, Mircea Ștefănescu, Nicolae Kruch, Nicolae Crișan. Nu în ultimul rând, soțul autoarei, profesorul Liviu Crainic, a fost acceptat în tinerețe în familia Ladea, ca prieten apropiat al fiului sculptorului, iar amintirile sale au contribuit la substanța textului. Cercetarea de arhivă, de teren și mărturiile, orale sau scrise, ca surse primare, coroborate cu informații preluate din volumele monografice anterioare, publicate de scriitorul Dorian Grozdan și istoricul de artă Negoită Lăptoiu, au constituit scheletul documentar, obiectiv al cărții, pe care autoarea și-a inserat propriile reflecții estetice și interpretări, completând astfel marele „puzzle” al vieții și operei artistului.

Volumul acoperă întregul spectru al creației lui Ladea – de la relief la ronde-bosse, de la portretul-bust la statuara monumentală, de for public, de la lucrări modelate în ghips, la cele cioplite în piatră, în lemn sau turnate în bronz – și este structurat pe trei secțiuni.

Prima secțiune cuprinde nouă capitole, care se succed pe principiul cronologic, urmând traseul biografic. Capitolul I este dedicat copilăriei și adolescenței viitorului artist, petrecute în atmosfera cosmopolită a regiunii vestice de graniță. Autoarea ambiționează zugrăvirea unei ample fresce istorice și socio-culturale a Banatului românesc din epocă, pe atunci parte a Austro-Ungariei, pe care proiectează datele biografiei artistului: născut la Jitin în primul an al secolului XX, Ladea a urmat, pe rând, cursuri la Gimnaziul din Oravița, la Școala normală din Caransebeș, apoi la Școala Superioară de Arte și Meserii din Timișoara, unde și-a descoperit vocația artistică și pe care a absolvit-o în 1919, cu diplomă de maestru sculptor. Drama Primului Război Mondial a fost dublată, în plan familial, de pierderea tatălui, urmată de cea a fratelui său, Toma, căzut în luptele din Italia. După război și înfăptuirea României Mari, ce cuprindea din 1919 și Banatul, tânărul Ladea a putut urma studiile superioare în capitala țării: București. Capitolele II–IV abordează etapele formației artistice – mai întâi, la Academia de Belle Arte din București (1921–1924), unde l-a avut profesor pe Dimitrie Paciurea, iar apoi în mediul artistic parizian (1924–1925), grație călătoriilor de studii care i-au permis să frecventeze cursuri libere, atât cu idolul său, Antoine Bourdelle, la Académie de la Grande Chaumière, cât și la Académie Julian. Acestora li s-au adăugat vizitele constante la Muzeul Luvru pentru a face studii de desen după capodopere ale sculpturii universale. În 1925 ajunge să ucenicească în atelierul lui Brâncuși din Impasse Ronsin. În ciuda neînțelegerilor la care au ajuns însă în scurt timp, trebuie că va fi fost marcat de viziunea revoluționară a marelui sculptor, prin esențializarea volumelor și sublimarea în abstract. În același an, Expoziția Internațională Art Déco de la Paris, pe care a vizitat-o împreună cu prietenul său, sculptorul Mac Constantinescu, a avut o influență semnificativă în înnoirea vocabularului său plastic și deschiderea spre modernitate. Capitolul IV consemnează întoarcerea artistului în țară și impactul experiențelor pariziene în cristalizarea stilului Ladea, prin noi morfologii cu valoare expresiv-decorativă, în lucrările din prima sa expoziție personală, deschisă la Palatul Culturii din Arad, în 1926. În plan familial, perioada este marcată de bucuria nașterii primului său fiu, în 1925, dar și de suferința profundă cauzată de dispariția acestuia după doar câteva luni și apoi, la scurt timp, a primei soții, Maria Kis. Capitolele V–VI îl prezintă pe Ladea ca om, ca artist și ca profesor de sculptură, cu reală vocație didactică și adevărat „șef de

⁵ Aceasta a fost urmată de marea retrospectivă postumă din 1971, deschisă la Muzeul de Artă din Cluj (și itinerată apoi la București). Cu acest prilej, a fost lansat catalogul *raisonné* al operei artistului, însumând 205 lucrări, realizat de istoricii de artă Negoită Lăptoiu și Alexandra Rus, ajutați de pictorița Lucia Piso, cea de a doua soție a sculptorului. Vezi Negoită Lăptoiu, Alexandra Rus, *Expoziția retrospectivă Romul Ladea. Catalog raisonné*, Muzeul de Artă Cluj, 1971.

⁶ Mutat din 1977 în imediata vecinătate a Centrului Pompidou și reconstituit în 1997 de arhitectul Renzo Piano.

școală”, admirat și iubit de studenții săi, la recent înființata Școală de Belle Arte din Cluj (cu regim de academie), în anii 1927–1933, și apoi la Timișoara, unde instituția de învățământ a fost mutată⁷. Cea de-a treia ipostază îi prilejuiește autoarei un excurs în istoria Clujului universitar al epocii. Instaurarea regimului comunist, având drept consecință arta de propagandă cu tematică impusă, controlată autoritar de cenzură, este fundalul pe care se construiește Capitolul VII, în care autoarea pune accentul pe creația artistului ca artă „de rezistență”, împotriva curentului oficial. Capitolul VIII este rezervat mării expoziții retrospective de la sala Dalles din 1958, care îi aduce recunoașterea națională, iar Capitolul IX, ultimei decade a vieții și creației (1958–1970), când Ladea atinge deplina maturitate artistică.

Secțiunea a doua a volumului, bogat ilustrată, este consacrată operei sculptorului, coagulate în jurul „marilor teme” ale creației, care, în opinia autoarei, ar fi: *eroicul, mitul, iubirea, idealul de frumos, familia (maternitatea și paternitatea), spiritul sacru, mentorii*.

Cea de-a treia secțiune, cu care se încheie volumul, este un fel de mini-catalog, care reia, în chip concludiv (și oarecum redundant, ca „lecție recapitulativă”), perioadele creației (disecate cu acribie în cele nouă capitole ale primei secțiuni), regrupând operele (parțial deja) ilustrate potrivit următoarei cronologii: *Influența rodiniană 1922–1924; Experimentele 1925–1927; Ciclul istoric 1928–1933; Ciclurile tematice 1933–1946* (între care ciclul „Iovan Iorgovan”); *Stilul 1946–1958* (ce corespunde perioadei Suceag, sat în care artistul lucrează în izolare, retras din viața universitară); *Deplinătatea personalității 1958–1970* (cu capodopera „Școala Ardeleană”, grup statuar amplasat la Cluj). Această delimitare ușor forțată, cu scop mai degrabă didactic, între criteriul tematic (secțiunea a doua) și cel cronologic (prima și a treia secțiune), este totuși compensată de considerațiile de ordin estetic-filosofic, care acționează ca liant în interiorul volumului, reușind să îi confere coerență și să plaseze opera lui Ladea în rețeaua confluențelor⁸ și distanțărilor stilistice, în contextul sculpturii europene și românești.

Aparatul critic consistent – incluzând note, bibliografie și un index de nume – este, desigur, foarte util cititorului, reflectând baza documentară a lucrării și bibliografia fundamentală a temei.

Eduard Andrei

RODICA BUZOIANU, EDUARD ANDREI, OANA FLORICĂ, *Patrimoniu cultural revizitat: Simpozionul de ceramică Medgidia, fenomen fondator al ceramicii românești contemporane*, București, Asociația UMA ED ROMÂNIA, 2019 (306 p., ediție bilingvă română-engleză, cu ilustr. alb-negru și color, note, bibliografie; trad. în engleză Crina Cranta, design grafic Lavinia Vereș)

La sfârșitul anului 2019, asociația UMA ED ROMÂNIA a finalizat proiectul de cercetare asupra taberelor de ceramică de la Medgidia din anii '70 ai secolului trecut, concretizat prin publicarea unui volum bilingv dedicat patrimoniului artistic creat aici, artiștilor ceramiști participanți și fenomenului Medgidia în ansamblul său, precum și moștenirii contemporane a acestuia. Prezenta publicație vine în continuarea unei preocupări susținute a asociației față de revigorarea și aducerea în atenția publicului a artei ceramicii monumentale, ce a fost punctată în 2018 cu organizarea Simpozionului de Ceramică Monumentală „Costel Badea” de la Constanța. Rezultat al unei ample cercetări desfășurate de echipa formată din Rodica Buzoianu, Eduard Andrei și Oana Florică, volumul de față recuperează istoriografic și critic o manifestare artistică insuficient studiată de specialiști, nereprezentată muzeistic, și restituie memoria unui fenomen semnificativ pentru artele sculpturale și decorative românești, care risca altfel să cadă în uitare prin treptata dispariție a martorilor direcți și a participanților la simpozioanele de la Medgidia și prin distrugerea lucrărilor create în cadrul lor.

Patrimoniu cultural revizitat: Simpozionul de ceramică Medgidia, fenomen fondator al ceramicii românești contemporane cataloghează lucrările realizate în cadrul celor șapte ediții ale taberelor din intervalul 1971–1977, amplasate preponderent pe faleza canalului Carasu, dar și în alte spații publice ale orașului (parcuri, piațete). Volumul impresionează prin înalta ținută a tipăriturii și designul grafic realizat de

⁷ Deschiderea oficială a Școlii de Belle Arte din Cluj fusese anunțată pentru noiembrie 1925, dar cursurile au debutat, în fapt, abia în ianuarie 1926. În 1933, Școala a fost transferată la Timișoara, fiind desființată treptat în anii 1940–46.

⁸ Rețin atenția, între altele, reliefurile bizantinizante din anii 1939–1944 (perioada timișoreană) și ronde-bosse-urile cu capete de copii, în care poate fi decelat filonul Renașterii florentine, din anii imediat următori (Vezi p. 174–175).

Lavinia Vereș, inspirat de catalogul *Simpozionul de Ceramică Medgidia / Ceramics Symposium Medgidia*¹, din care sunt reproduse în facsimil textele introductive semnate de Costel Badea și Horia Horșia și profilele artiștilor participanți la edițiile din anii 1971–1976, completate de autorii prezentului volum cu participările de la simpozionul din 1977 (p. 14–23).



Fig. 1. Facsimil din *Simpozionul de Ceramică Medgidia / Ceramics Symposium Medgidia*, apud Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică, *Patrimoniu cultural revizitat...*, p. 18.

¹ *Simpozionul de Ceramică Medgidia / Ceramics Symposium Medgidia*, volum publicat de Uniunea Artiștilor Plastici din R.S. România și Consiliul Popular al Orașului Medgidia, editat de Fondul Plastic – Artis, f.d. (1977).

Lucrarea debutează cu un fragment memorialistic semnat de Patriciu Mateescu, figură influentă a ceramicii monumentale românești, ce are rolul de a-i introduce pe cititori în fenomenul Medgidia, punct de cotitură pentru ceramica națională de for public (p. 4–5). Eduard Andrei, istoric de artă și artist vizual, semnează studiul introductiv intitulat *Portret de grup al unui patrimoniu aproape pierdut*. Autorul încadrează fenomenul din punct de vedere istoric, punctând implicațiile politice ale dezghețului ideologic de la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70, care a dus, printre altele, și la dezvoltarea taberelor de creație ce au proliferat în acea perioadă (p. 6). Pe lângă circumstanțele politico-ideologice favorabile, taberele de ceramică au găsit la Medgidia un mediu propice de desfășurare datorită materiei prime, respectiv argila, găsită aici din abundență, cuptoarelor de mari dimensiuni de la fabrica „Bazaltul”, dar și deschiderii instituționale cu care a fost întâmpinat proiectul de către Primăria orașului Medgidia, Muzeul de Artă din Constanța și Uniunea Artiștilor Plastici (p. 6–7). De asemenea, autorul creionează receptarea critică a ceramicii monumentale, făcând apel la textele unor figuri de autoritate din epocă, precum Gheorghe Vida și Mihai Drișcu, care au interpretat ceramica de for public drept o ieșire a ceramiștilor din zona artei decorative și din spațiul galeriilor de artă și pătrunderea lor în spațiul public, pe care îl remodelau estetic (p. 6). Volumul cuprinde profilurile actualizate ale artiștilor ceramiști participanți la simpozioanele de la Medgidia, cu datele lor biografice, portofoliul de expoziții la care au participat de-a lungul carierei, operele create (atât cele executate în taberele de la Medgidia, cât și din creația anterioară și, mai ales, ulterioară), distincțiile și premiile cu care au fost onorați, urmate de texte semnate de critici de artă și de mărturiile artiștilor înșiși, totul ilustrat cu reproduceri fotografice ale unor lucrări reprezentative realizate de aceștia (p. 24–221). Pe lângă creațiile lui Costel Badea și Patriciu Mateescu, dintre care menționăm ansamblul *Forța pământului* (1971), astăzi dispărut (p. 130–132), rețin atenția lucrări de înaltă valoare artistică și conceptuală realizate de ceramistele asociate fenomenului Medgidia, precum sunt cele ale Magdei Csutak (p. 84–89, p. 291), *Păzirea pământului* (1972), *Hard as Bone* (1976) și *Basis Operations* (1979), compozițiile și panourile modulare ale Terezei Panelli (p. 168–171) și compozițiile din gresie ale Cristinei Popescu Russu (p. 172–175), atât cele din anii '70, numite de Mihai Drișcu „obiecte de gândit”, cât și cele mai recente precum *Arhipelag* (2009) și *Impresie după ploaie* (2014).



Fig. 2. Parcul de ceramică monumentală, Medgidia, cca. 1971–72. Foto: Eugeniu Lupu, apud Rodica Buzoianu, Eduard Andrei, Oana Florică, *Patrimoniu cultural revizitat...*, p. 11.

Capitolul intitulat *Album de familie* întregeste ilustrația volumului cu fotografii inedite de epocă, cu portrete de grup, precum și cu imagini ale operelor create în cadrul taberelor de la Medgidia (p. 222–231). Urmează un capitol ce reproduce articole de presă și comentarii critice despre fenomenul Medgidia (p. 232–279), așa cum a fost el receptat în epocă, dar și după ce simpozioanele nu au mai fost organizate, din care amintim textul semnat de Marina Preutu, *Jocul cu nepăsarea*², în care autoarea trăgea un semnal de alarmă privitor la riscul ca operele de ceramică monumentală de la Medgidia să fie complet deteriorate și pierdute, după dezafectarea esplanadei artistice de pe malul Carasu, în contextul reluării lucrărilor la Canalul Dunăre-Marea Neagră la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80. Din păcate, avertismentul Marinei Preutu nu a fost ascultat și majoritatea lucrărilor – peste 50 dintre ele – au fost distruse (p. 7–8). Ultimul capitol este dedicat *Supraviețuitorilor*, adică celor doar 11 lucrări care s-au păstrat până astăzi, unele doar fragmentar și/sau reamplasate în alte spații decât cele cărora le-au fost dedicate inițial (p. 280–293). Lucrarea se încheie cu textul Cristinei Popescu Russu, o salutară intervenție ce articulează principalele direcții și practici artistice contemporane din zona ceramicii românești (p. 294–297).

Volumul valorifică un material documentar și arhivistic inedit, provenind din surse orale și din arhivele personale ale artiștilor ceramiști, martori și protagoniști ai taberelor de la Medgidia, din arhiva privată a operatorului de film Eugeniu Lupu și cea a regizorului Ion Crișu, dar și din arhive publice precum Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici, Arhiva Primăriei Orașului Medgidia și Arhiva Națională de Filme, unde a fost găsit documentarul *Jocul cu lutul, cu apa și cu focul*³, care a fost proiectat în noiembrie 2019, la dubla lansare a volumului, la Biblioteca Municipală din Medgidia și la Centrul Cultural al Municipiului București – ARCUB. Autorii au publicat în premieră dosarul integral din Arhiva UAP privind dislocarea, în 1980, a lucrărilor de ceramică monumentală de la Medgidia și harta de reamplasare a acestora, descoperită în arhiva fostului Institut Județean de Proiectări Constanța (reprodusă pe copertele interioare II–III)⁴. Cercetarea este întregită de studierea literaturii de specialitate și parcurgerea textelor esențiale care au tratat subiectul în intervalul 1971–2019: lucrări generale, monografii, cataloage de expoziții, studii și articole, toate fundamentând critic și istoriografic prezenta lucrare, care devine, astfel, *unicul titlu de referință pentru bibliografia temei*.

Ioana Apostol

RON TYLER, *Western Art, Western History. Collected Essays*, University of Oklahoma Press, Norman, 2019, 300 p. + il.

Între cercetarea operei de artă și cercetarea faptului istoric arar se încearcă a fi făcute conexiuni, deși cele două sunt interdependente. Istoricul de artă analizează doar fenomenul artistic, mai totdeauna exclus din contextul istoric, evidențiază rezultatul efortului pictorului, sculptorului, graficianului și aportul respectivilor creatori la patrimoniul național ori universal, în vreme ce istoricul cercetează epoca de care este interesat excluzând elementul plastic, ilustrația, pictura cu tematică militară și bataillistă care atât de mult ajută înțelegerea evenimentelor. Ca dovadă, majoritatea volumelor de istorie care apelează la iconografie folosesc aproape același material ilustrativ, de multe ori cu legende greșite și mai totdeauna fără a acorda creditul cuvenit autorilor acelor imagini, ignorând total contribuția plasticienilor la lămurirea evenimentelor, în pofida faptului că unii au fost chiar martori oculari.

Ron Tyler (n. 1941) este unul dintre acei puțini istorici deveniți istorici de artă pentru că și-a dat seama, încă din tinerețe, de importanța deosebită a imaginii pentru înțelegerea istoriei evenimentiale și de necesitatea ca aceasta să însoțească slova scrisă a tratatelor de istorie. În Introducere – căreia autorul i-a găsit un foarte potrivit subtitlu „A Field for Historical Art” și care oferă substanțiale informații despre formarea și cariera sa – Tyler mărturisește că: „(...) mi se părea natural ca arta documentaristă să fie considerată o parte a mărturiei istorice la fel de mult ca sursele tradiționale așa cum sunt manuscrisele, memoriile și documentele guvernamentale.” (p. 3). Șansa de a-și putea materializa interesul pentru arta cu caracter documentar a zonei

² Marina Preutu, *Jocul cu... nepăsarea*, în *Scînteia*, 19 februarie 1984.

³ *Jocul cu lutul, cu apa și cu focul*” (12 min.), regia Mirel Ilieșiu, imaginea Doru Segall, studioul „Alexandru Sahia”, 1978.

⁴ *Proiect de reamplasare și montare obiecte ceramice muzeu în aer liber cu piese desenate*, arh. Teodor Ion, Medgidia, decembrie 1981.

natale căreia se hotărâse a i se dedica, întinsul stat Texas, a fost angajarea sa ca muzeograf pe probleme de istorie dar și de artă, în 1969, la Amon Carter Museum of Western Art din Fort Worth (p. 4, 11). Acolo, într-un mediu dedicat exclusiv artei cu tematică western constituit din colecția de pictură și sculptură a magnatului presei locale, Amon G. Carter, a luat contact cu opera lui Frederic Remington și Charles M. Russell care formau grosul patrimoniului dar și a altor plasticieni care cutreieraseră, în diverse perioade, Vestul american. Acolo a fișat lucrări, a organizat expoziții și a întocmit cataloage. Aceasta a fost o foarte bună școală pentru el, care, peste ani, după o perioadă petrecută ca profesor de istorie la University of Texas din Austin (1986–2006) și director al Texas Historical Association (1986–2005), a revenit în 2006, ca director al instituției unde își făcuse ucenicia și de unde s-a și pensionat în 2011.

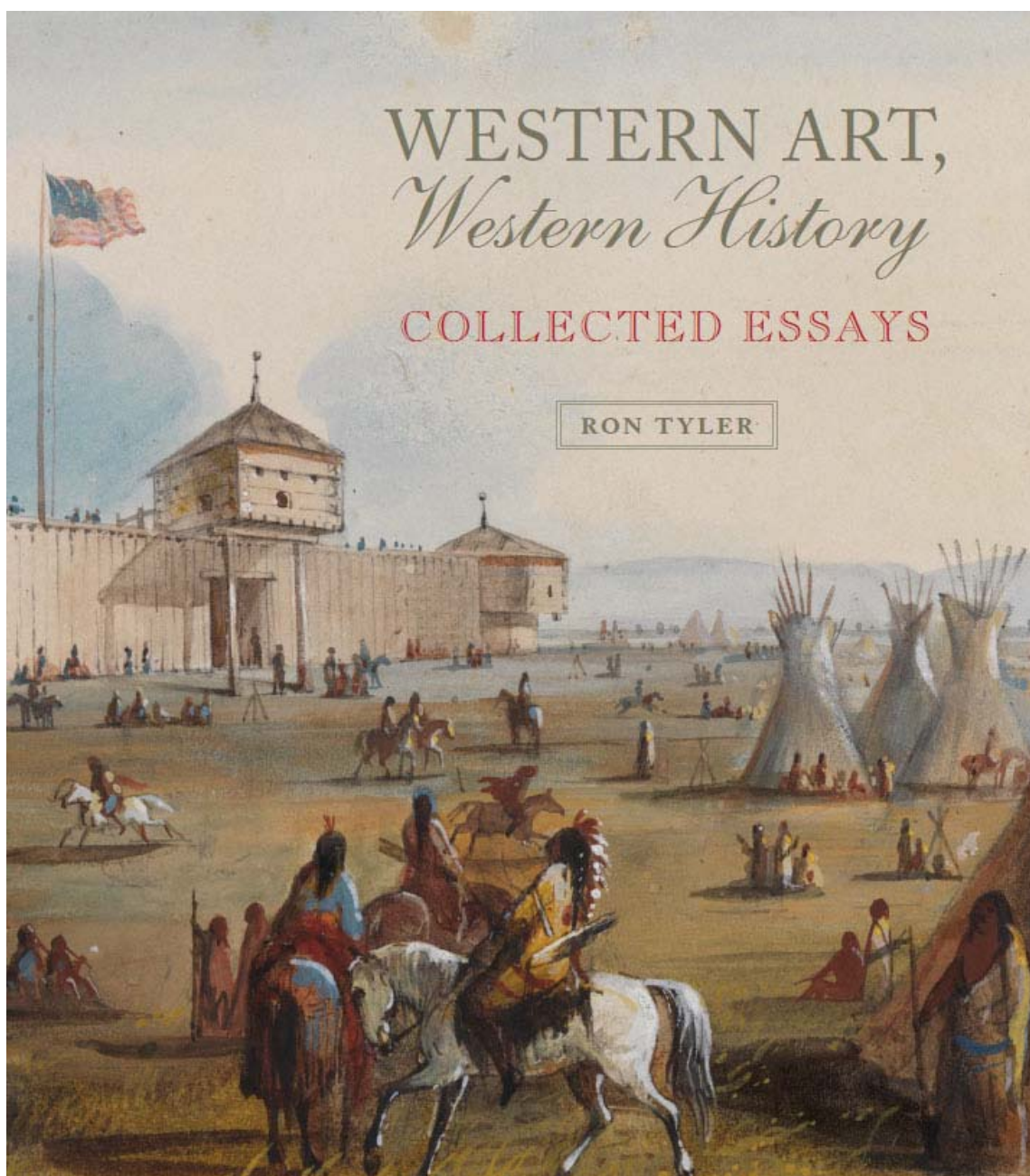


Fig. 3. Western Art, *Western History* by Ron Tyler.

Mă leagă o lungă prietenie de dr. Ron Tyler care, în 1974 a fost comisarul ce a însoțit ampla expoziție „Vestul american”, deschisă la Sala Dalles din București și apoi itinerată la Iași și Timișoara. (Acea expoziție a prilejuit și unica mea colaborare la prestigioasa revista de cultură „Luceafărul” unde mi-a fost publicată

cronica acelei expoziții.¹⁾ Atunci l-am cunoscut pe Ron, am participat la conferințele ținute la Biblioteca Americană, ne-am întâlnit în timpul său liber, mi-a oferit câteva diapozitive din cele proiectate în timpul expunerilor iar apoi, ani de zile am întreținut o constantă corespondență, împărțându-ne reciproc realizările științifice și făcând schimb de publicații.

Introducerea volumului *Western Art, Western History* este o autobiografie a autorului care își revelează, succint, lunga activitate în slujba artei Vestului, trecând în revistă expozițiile organizate, titlurile de cărți publicate și omagiindu-și mentorii. De aici prind contur traiectele ce vor fi urmărite în această culegere de texte, edite și inedite.

Volumul este conceput cronologic, debutând cu analiza operei unui plastician ucrainean de origine germană, Louis Choris, care a însoțit expediția în jurul lumii întreprinsă, între 1815–1818, de Otto von Kotzebue, navigator german aflat în serviciul Rusiei. Este interesant de observat că doi dintre eroii scrierilor lui Tyler au avut conexiuni colaterale cu ținuturile românești: locotenentul Kotzebue era fiul dramaturgului de succes August von Kotzebue iar acesta mai avea doi fii, frații marinarului, pe Karl von Kotzebue, consul rus la Iași, și pe Wilhelm von Kotzebue, călător, diplomat și scriitor, stabilit prin căsătorie, în Moldova, autor al savurosului volum, *Aus der Moldau. Bilder und Skizzen*, tradus în românește sub titlul *Din Moldova. Tablouri și schițe din 1850* și al romanului *Lascăr Viorescu*, inspirat de moravurile elitei moldovenești. Celălalt personaj este prințul Maximilian zu Wied-Nieuwied, unchi al principesei, mai târziu reginei Elisabeta a României, ce a făcut o explorare în preeriile nordice, în ținutul indienilor Mandan, în mijlocul cărora a petrecut o iarnă. Rezultatul acestei excursii a fost monumentală lucrare în două volume *Reise in das innere Nord-Amerika in den Jahren 1832 bis 1834*, publicată la Koblenz, care se afla în biblioteca regelui Carol I, purtând cifra acestuia. Prințul Maximilian și-a angajat un artist elvețian care să ilustreze peisajele, itinerariul și aventurile de pe parcursul expediției. Capitolul al doilea îi este dedicat acestuia, *Karl Bodmer and the Plains Indians* (p. 55–94). Trebuie să precizăm că, în anul 2015, Ron Tyler a acceptat să publice, în exclusivitate, acest valoros studiu în paginile revistei noastre „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, sub titlul *Karl Bodmer and the American West*²⁾.

Tyler face o pertinentă analiză a fenomenului plastic plasat în context istoric, social, politic și cultural. Bazându-și argumentele și concluziile pe o vastă bibliografie și un bogat material de arhivă, uneori greu accesibil deoarece se află în afara teritoriului american, în Germania, Scoția, Franța sau Mexic. Notele finale sunt impresionante prin complexitatea lor. Din studiile sale poate fi reconstituit un portret complex, psihologic și intelectual, al personajelor de care se ocupă. Corespondența dintre artist și patronul său i-a fost de mare ajutor pentru a le desluși caracterele. Spre pildă, prințul Maximilian era, ca orice om de știință german, extrem de riguros și-i cerea lui Bodmer să-i arate constant schițele executate iar, după revenirea în Europa, să-i trimită planșele finite ce urmau a fi litografiate, spre a se asigura de corectitudinea lor. Pentru una dintre ele, ce-l reprezenta pe Pehirska-Ruhpa, i-a cerut artistului să o refacă nefiind mulțumit de rezultat. Când gravorul a pierdut unul dintre desenele lui Bodmer la care Maximilian făcea punctuale referiri în relatările sale, artistul a sugerat că fie înlocuit cu altul spre a nu mai pierde timpul cu refacerea, stabilind să fie, însă, păstrată legenda inițială, ceea ce Maximilian nu a acceptat. Prințul era extrem de econom așa că nu a trimis recenzorilor, așa cum se obișnuia, albumul de litografii ce însoțea cele două volume de text, acesta fiind scump pentru acea dată la prețul de 120 dolari (echivalentul a 3.960 dolari de azi...) (p. 73). Din acest motiv, albumului nu i s-a făcut o suficientă reclamă și nu a avut vânzarea așteptată în Statele Unite. De aceea, s-a sugerat ca planșele să fie vândute cu bucata. Pe lângă marele album – numit Atlas – prințul i-a permis lui Bodmer să facă și un volum de mai mici dimensiuni pe care să-l comercializeze în interes personal.

Alexander von Humboldt a apreciat foarte mult lucrarea. În aceeași perioadă, George Catlin, care precedase cu un an expediția prințului Maximilian, își lansase propria carte ilustrată *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of the North American Indians*, căreia Maximilian nu-i găsea nici o calitate și-l considera pe autor un „șarlatan”, mai ales că amândoi vizitaseră aceleași locuri iar prințul putea judeca din proprie experiență autenticitatea desenelor competitorului său. Când s-a aflat la Paris cu a sa „Galerie Indiană”, Catlin a făcut o prezentare privată pentru regele Ludovic Philippe al Franței împreună cu un grup de indeini aduși de peste ocean. Dar monarhului i-au plăcut mai mult litografiile lui Bodmer căruia i-a trimis o scrisoare de felicitare însoțită de un inel cu diamant, drept dar (p. 72). Ulterior, planșele lui Bodmer au început să fie reproduse în reviste ilustrate, de multe ori chiar fără a-i fi dat creditul cuvenit. Un editor a crezut că autorul fusese chiar prințul Maximilian!

¹⁾ Adrian-Silvan Ionescu, *Vestul american*, în *Luceafărul* nr. 10 (619)/sâmbătă 9 martie 1974, p. 8.

²⁾ Ron Tyler, *Karl Bodmer and the American West*, SCIA, A. P., serie nouă, tom 5 (49)/ 2015, p. 9-43.



PETER RINDISBATCHER : Călăreț din clanul „Picioarelor negre”, la vânătoare

PLASTICA

Vestul american

Sala Dalles este gazda unei ample expoziții dedicată Vestului American, expoziție organizată de Amon Carter Museum of Western Art, Fort Worth, Texas.

Ca privitor ești absorbit în mirificul vest al lecturilor de copilărie. Preria imensă cutureată de turme de bizoni, pădurea virgină, muntele fără cărări și canyoni, în toată mărirea lor primară, pe care ni le înfățișează peisagistii precum Thomas Moran, Albert Bierstadt, Thomas Hill, James M. Alden sau Sanford R. Gifford, devin mediul unor scene spectaculoase. Este imposibil de disocia arta dedicată vestului american de istoria sa : și ceea ce ne este prezentat nouă în expoziție este o adevărată panoramă istorică, cronologic începând cu imaginea (destul de convențională de altfel și foarte idealizată de George Caleb Bingham) lui Daniel Boone conducându-și familia în Kentucky, apoi întâlnirea expediției Lewis & Clark, cu indienii Chinook, pe Columbia River (acuarela de Charles M. Russell) : Trezind prin epoca de glorie a comerțului cu blănuri, cu pitorescele ei figuri de trapperi, bărboși (desenul lui Russell reprezentându-l pe Radisson întorcându-se la Quebec cu 350 de pirogi cu blănuri : se ajunge la vremea marii expansiuni spre vest a coloniștilor minaiți atit de „Manifest Destiny” cit și de lozinca „Go West young man, go West !” lansată de Horace Greeley, redactorul revistei New York Tribune — (Frederic Remington schițază cu celeritate, în penia, trei tipuri de coloniști : american, mexican și francez ; iar Fanny F. Palmer, care are un întreg ciclu „Străbătând continentul” într-o litografie prezintă carele cu coviltir (wagon trains) ale emigranților în drum spre pământul făgăduinței. Vestul își pierde liniștea de altădată : comerțul cu vite și nelipsitul cow-boy devin constanta unor lucrări. Diligența e o altă constantă : terificul răstăcirii prin beznă necunoscută din „Purtați de furtună” a lui Remington este echilibrat de umorul figurilor caricaturale ce le folosește Russell în portretizarea celor jefuiți de banditul Big Nose George, pe ruta spre Deadwood.

Perioada războaielor indiene, este bine reprezentată de pinzele lui Charles M. Russell : „Atacul” și „Duelul lui Buffalo Bill cu Yellowhand” — compoziții ample, cu acțiune violentă, gesturi descompuse expresiv (pluriactivitatea poziției lui Buffalo Bill), imposterate într-un peisaj deschis, vast, aerat, cu ecleraș crepuscular aproape neverosimil prin spectacularul său, ce dă corpului străluciri de violet și roz, tratat cu o vădită tendință impresionistă.

Foarte recente (din 1971) tușuri ale lui Leonard Baskin sînt încercări de portretizare a celor trei personaje ale bătliei de la Little Big Horn, marea victorie indiană din 1876 : Generalul George Armstrong Custer, cel căzut în luptă, încadrat de opoziții săi indieni, căpeteniile Sitting Bull și Crazy Horse — tratați oarecum hieratic, ca săpați în piatra istoriei. Sfirșitul trist al acestei conflagrații — închiderea în rezervații a indienilor — e vizibil în lucrarea pictorului naiv William J. Fuller : „Rezervația Crow Creek, Dakota”. Și o recitare a evenimentelor istoriei agitate a vestului, în spectacolele de circ ale lui Buffalo Bill Cody, pastişat mai tirziu de alții, ne apare cu o notă de anecdotă și factice din afişul pentru „Tiger Bill's Wild West”.

Încă o dată trebuie subliniat faptul că arta vestului devine practic incomprehensibilă fără a-și ști istoria, artiștii ce și-au dedicat opera acestui subiect, fiind mai degrabă ilustratori.

Indianul — acel „noble savage” — stă în axul compozițional al acestei expoziții. Pictura documentaristică îl consenmează în toată strălucirea sa, inexorabil apărător

al pămînturilor sale de vînațoare, mindru, demn, plin de probitate așa cum îl cunoaște pictorul George Catlin ce și-a dedicat viața spre a deveni istoricul cu penel al indienilor. Patriarh al picturii documentariste, Catlin lasă lucrări unice, pline de o vivacitate datorate desigur faptului că lucra direct cu culorile pe pinză : „Eh-ke-nah-kawak-pick sau Ultima cursă” — acesta de o inestimabilă valoare pentru etnologie, căci tribul Mandanilor decimat în 1837 de variolă, Catlin e singurul alb care putuse prinde pe pinză însoțita ceremonie O-kee-pa, a acestora, în 1832. Și parcă pentru o glorioasă încheiere a celor văzute, pentru a ne obliga să ne întoarcem din mit la realitate, ne sînt prezentate câteva accesorii ale oamenilor vestului (pălării, cisme, pînteni, o șă, un lasso) și ale indienilor — excelente expozate de la Smithsonian Institution și nu producție modernă, îmbibată de stridență, făcute pentru o piață a albilor, ce le-am văzut nu demult într-o expoziție cu un titlu ce se voia exhaustiv, fără a reuși, „Arta indienilor din America” — mocasini, câteva robe, pungi de tutun, un calumet, un tomahawk, un scalp, o învelitoare de tepee pe care e pictografiată lupta în care e ucis Sitting Bull...

Ni s-a desfășurat înaintea ochilor o expoziție impresionantă prin faptul că ne aduce aerul tare al preriei cu spații deschise, pe unde hălăduiesc încă indieni, bizoni și mustangii, unde apare încet dar sigur civilizația, lărgindu-ne imaginea ce o avem despre Bătrînul Vest.

Adrian-Silvan Ionescu



FREDERIC REMINGTON :
Vînător indian



Fig. 2. Vestul american, în Luceafărul nr. 10 (619), sâmbătă 9 martie 1974 (1).

O altă colaborare între un aristocrat și un plastician de care se ocupă Tyler în capitolul al treilea, intitulat *Alfred Jacob Miller and the Rendezvous of 1837*, este cea dintre căpitanul de origine scoțiană William Drummond Stewart și pictorul Miller, originar din Baltimore, cu un stagiu de un an ca audient al Școlii de Belle-Arte din Paris când fusese poreclit „Rafaelul american”. Este interesant de observat că atât prințul Maximilian cât și lord Stewart erau, la origini militari, veterani ai războaielor napoleoniene, amândoi participanți la Bătălia de la Waterloo, unul în armata feldmareșalului Blücher celălalt în aceea a lui Wellington. Stewart, în etate de 41 de ani, era un pasionat vânător și se afla de mai mult timp în Statele Unite unde se refugiase după ce devenise tatăl unui copil nelegitim al unei tinere servitoare. În Scoția natală nici nu prea avea ce face fiind al doilea născut ce nu putea beneficia de titlul nobiliar și de domeniul familiei. Așa că venise în Lumea Nouă și cutreiera Vestul, ducând o viață liberă și voioasă, printre vânători și indieni.

Comerțul cu blănuri scumpe își trăia ultimele zile de glorie. Stewart l-a angajat pe tânărul artist de 27 de ani spre a documenta marea întâlnire dintre trapperi și negustori, care era programată primăvara, prilej de mare bucurie, de legare a prieteniiilor, de chefuri, festinuri, jocuri de noroc și întreceri de tot felul (călărie, tir, trântă). Stewart era cunoscut și iubit de toți iar sosirea sa a fost primită cu multă bucurie, mai ales că era om generos și nu uita să facă daruri celor pe care-i prețuia. Spre pildă, lui Jim Bridger, celebrul vânător, i-a oferit o cuirasă și o cască din dotarea trupelor de gardă călare britanică (Life Guards) care l-a făcut pe acest om al munților, obișnuit cu moliciunea și comoditatea hainelor din piele de căprioară să se ferece în hainele de oțel și să se fandosească în fața confrăților ca un adevărat cavaler medieval pregătit pentru un turnir, imortalizat de Miller într-un desen (p. 108–109, 110). Căpitanul Stewart, înalt și suplu, cu un nas acvilin, proeminent, se adaptase mediului pe care-l îndrăgea și umbla îmbrăcat, ca toți ceilalți, în cămașă și jambiere de piele, cu franjuri, și încălțat cu mocasini, toate comandate unei indience. Dar continua să se poarte ca un senior și ca un soldat: dădea ordine, impunea reguli stricte, era irascibil și nu ezita să-i pedepsească pe aceia care nu le respectau. Între patron și artist s-a iscat un conflict pe tema supunerii sale la îndatoririle generale ale celorlalți membri ai expediției anume îngrijirea și hrănirea calului, ridicarea și strângerea cortului personal ori efectuarea serviciului de gardă, ignorându-i specializarea pentru care fusese angajat. Când Miller a replicat reproșurilor șefului său spunând „Dacă aveam o jumătate de duzină de perechi de mâini le-aș fi făcut pe toate!” acesta a răspuns, flegmatic ca un adevărat britanic, printr-o glumă „Aceasta ar fi o mare nenorocire. Ar fi foarte costisitor din cauza mânușilor.” (p. 104) Într-o altă situație, pentru a-i arăta pictorului că, în preerie trebuie să fi totdeauna în gardă fiindcă îți poți pierde foarte ușor viața, pe când acesta lua, liniștit, schițe cocoțat pe o stâncă, Stewart s-a strecurat în spatele lui și l-a înșfăcat de gât ținându-l așa, fără să rostească o vorbă, preț de vreo 5 minute, spre spaima de moarte a tânărului. Apoi i-a explicat că trebuie să fie prudent și să nu se concentreze atât de mult pe opera de artă căci, în locul său, putea fi un indian adevărat care demult i-ar fi luat scalpul. (p. 106) Toate aceste detalii anecdotice au fost consemnate de Miller în memoriile scrise mulți ani după călătoria în Munții Stâncoși și întâlnirea (rendezvous) ce a ținut trei săptămâni. În acest interval, a realizat cam 200 de schițe în creion și 87 laviuri și acuarele. După care, în atelier, a finisat câteva dintre ele, selectate de Stewart, și le-a transpus în ulei pe pânză, executând 18 picturi, unele de mari dimensiuni, precum *Peace Pipe at the Rendezvous*, în mărime de 100 x 177 cm (p. 115). Câteva dintre primele picturi terminate în 1838 au fost expuse, cu mare succes, în orașul său, Baltimore, iar anul următor, când erau gata toate cele 18 pânze comandate de Stewart, le-a prezentat la Galeria Apollo din New York, unde au făcut senzație, punând în umbră expoziția lui George Catlin deschisă tot acolo ceva mai înainte. Între timp, fratele mai mare al lui Stewart murise iar el moștenise titlul de nobleță și Castelul Murthly din Scoția unde, în vara anului 1840, l-a invitat pe pictor și l-a tratat princiar, ca pe un membru al familiei. Acolo acesta a mai executat câteva lucrări în timpul unei șederi de doi ani. Multe erau, însă, compoziții cu evenimente pe care nu le cunoștea dar care-i fuseseră relatate de patronul său ce și le dorea imortalizate, așa cum a fost *Attack of the Crow Indians*, întâmplare dramatică petrecută în 1833, cu 4 ani înaintea începerii colaborării dintre cei doi.

Stewart plănuia să fie făcută o suită de litografii după picturile lui Miller dar acesta s-a opus de teamă că nu vor avea succes, piața fiind deja acoperită de producțiile lui Catlin, Bodmer și James Otto Lewis. Dar mai era un motiv: primise deja comenzi din partea altor amatori pentru picturi cu subiecte ce-i erau familiare și nu dorea ca aceștia să prefere doar litografiile, mult mai ieftine și nepretențioase.

Format în spiritul romantismului european și hrănit cu multă literatură contemporană, lui Miller i se putea reproșa că a romanțat motivele abordate, că în portretele de indieni sau trapperi metiși îndulcise trăsăturile, după standardele faciesului caucazian iar caii arătau nu ca niște ponei nețesălați ci semănau cu niște

exemplare de pur sânge arab, ca în picturile lui Delacroix și Gericault. Și nici la peisaj nu era prea priceput preferând mai degrabă o redare imaginară decât o consemnare a realității văzute. Cu toate acestea, el a fost unicul artist alb care a documentat un asemenea important eveniment, așa cum conchide Tyler: „În ciuda acestor considerații, documentarea excursiei din 1837 a lui Alfred Jacob Miller la acel rendez-vous încă reprezintă una dintre cele mai bune surse de informare pe care o deținem despre preeriile și munții din Vest” (p. 128).

Ron Tyler este un profund cunoscător al operei lui Miller asupra căreia s-a aplecat cu mulți ani în urmă coordonând, în 1982, o monumentală lucrare definitivă de 480 de pagini despre creația acestuia, însoțită de un foarte util catalog *raisonné*³.

Un alt subiect care l-a preocupat multă vreme pe autor a fost activitatea de ornitolog și de ilustrator al păsărilor Americii a lui John James Audubon – semnând, în 1993, volumul *Audubon's Great National Work: The Royal Octavo Edition of The Birds of America*⁴ –, artist căruia i-a fost rezervat al patrulea capitol în care tratează, însă, o lucrare mai puțin cunoscută și lipsită de succesul primei sale opere majore, anume mamiferele patrupeze ale Lumii Noi.

Urmează alte două capitole în care Tyler prezintă împletirea dintre știință și artă prin modul în care au fost folosiți plasticienii pentru a ilustra rapoartele expedițiilor geografice, cartografice, geologice și, într-o oarecare măsură, antropologice și etnografice organizate de guvernul american pentru a cunoaște teritoriile vestice, încă neexplorate sistematic. Este vorba despre Capitolul 5, *Illustrated Government Publications Related to the American West, 1843–1863* și Capitolul 6, *Alfred E. Mathews and the Mountain West*. Acelea erau niște ilustrații mai reci, mai puțin vibrante plastic, din care nervul artistic și impresia de moment a desenatorului erau, de obicei, excluse în favoarea rigurozității științifice a redării peisajului cu exactitatea înălțimii munților și a întinderii lacurilor sau cu trama stradală a noilor orașe apărute în ținuturile apusene.

Pictorului George Caleb Bingham, „The Native Talent”, i-a fost consacrat capitolul al șaptelea. Artist autodidact, și-a găsit o clientelă fără prea mari pretenții pentru portrete între locuitori cu oarecare stare de pe malul lui Missouri, departe de civilizație. Dar marea celebritate și-a câpătat-o prin executarea a două suite de compoziții tematice: una cu barcagii de pe fluviu și o alta cu alegerile într-un comitat din Vest. O primă lucrare care a făcut să fie remarcat îl lega pe autor de opera lui Miller, reprezentând, într-un cadru plin de liniște și de nostalgie, *Fur Traders Descending the Missouri* (1845): într-o luntre ușoară, vâslită, molcom, de un trapper vârstnic, cu pipa în gură, un tânăr stă tolănit pe balotul cu piei de animale – rodul efortului lor din acel sezon. La prora era legat un pui de urs care simboliza triumful civilizației asupra sălbăticiei.

Pentru transportarea mărfurilor pe Missouri erau folosite niște barcazuri cu fundul plat ai căror vâslași și cârmaci beneficiau de mult timp liber când pluteau duși de curent și se puteau deda la tot felul de distracții: jocul de cărți, cântatul la scripcă ori drâmbă și dansul. *The Jolly Flatboatmen, Raftsmen Playing Cards* și *Jolly Flatboatmen in Port* sunt pânze care l-au consacrat pe Bingham ca artist pur american, dedicat tematicii naționale. Lucrările i-au fost litografiate și reproduse în reviste ilustrate, cunoscând o largă răspândire și asigurându-i un succes unanim. Dar existau și critici aspre formulate de cei care nu puteau accepta temele desprinse din existența cotidiană preferând tematica alegorică, mitologică sau istorică, așa cum era cronicarul periodicului *The Literary World* care într-un număr din octombrie 1847 eticheta lucrarea *The Jolly Flatboatmen*, drept „un subiect vulgar, tratat cu vulgaritate” (p. 231). Totuși, concetățenii și gazetarii din statul Missouri îl prețuiau nespun de mult pe pictorul apărut din mijlocul lor, etichetându-l drept „un meteorit vestic al artei”. Iar laudele mergeau și mai departe, așa cum afirma, cu mândrie, editorul ziarului *The Daily Missouri Republican*: „Bingham și-a făcut o situație concepând un teren totalmente nou pentru pictura istorică” (p. 234).

O impresie deosebită au făcut lucrările din suita alegerilor, narrative și ironice, gândite serial: *County Politician* (1849) cu varianta *Canvassing for a Vote* (1852) (candidatul pornit în turneu prin ținut spre a-i convinge pe alegători, în discuții de la om la om, să-i dea votul), *Stump Speaking* (1853–1854) (candidatul ce se adresează mulțimii) *The County Election* (1854) (alegătorii, la coadă, pentru a ajunge la urnă și diverși agenți electorali care încearcă, prin gesturi de excesivă amabilitate sau prin mituire cu băutură să le câștige încrederea și votul) și *The Verdict of the People* (1858–1859) (anunțarea rezultatului alegerilor și reacția fiecăruia dintre candidați sau suporteri). Lucrările lui Bingham, chiar dacă sarcastice în multe privințe, erau o reflectare vie a vieții politice și a democrației americane, departe de a fi ideală. El însuși se lansase în viața

³ Ron Tyler (editor), *Alfred Jacob Miller, Artist of the Oregon Trail*, with a Catalogue Raisonné by Karen Dewees Reynolds and William R. Johnston, Amon Carter Museum, Fort Worth, 1982.

⁴ Idem, *Audubon's Great National Work: The Royal Octavo Edition of The Birds of America*, University of Texas Press, Austin, 1993.

politică și învățase, pe cont propriu ce însemna aceasta. Așa că putea să o reprezinte din proprie experiență, din interior. Bun observator, a întreprins o analiză psihologică și a obținut o suită de tipuri reprezentative pentru societatea americană provincială: credulul, naivul, scepticul, infatuatul, umilul, elocventul, oportunistul, cârcotașul, pedantul, abilul, studiosul, superficialul, optimistul, defetistul, învingătorul și învinsul. Fără o educație artistică sistematică și fără cunoștințe serioase de istoria artelor, Bingham reușise performanța de a ilustra moravurile contemporanilor în compoziții de mare amploare, cu zeci de personaje, la fel cum făcuse William Hogarth în secolul al XVIII-lea în Anglia, chiar dacă este foarte puțin probabil ca artistul american să fi văzut stampele britanicului.

Chiar dacă au fost executate la distanță unele de altele, este evident că artistul gândise ca aceste lucrări să fie expuse împreună, pentru ca narațiunea să fie urmărită de la una la alta. Pentru acel moment, realizarea lui Bingham era remarcabilă iar artistul avea motive întemeiate de a afirma, într-o scrisoare către un prieten: „Sunt cel mai mare între toți discipolii penelului pe care țara mea natală i-a produs” (p. 242)

În 1860, pictorul și-a oferit suita spre achiziționare Biblotecii Congresului dar, neexistând fonduri, a fost refuzat. Sperând a găsi cumpărători, și-a expus seria Alegerilor la Washington, D.C., Philadelphia și Cincinnati dar fără a avea succesul scontat. După care le-a împrumutat pe termen nelimitat la St. Louis Mercantile Library Association.

Poate dezamăgit de acest insucces, în timpul Războiului Civil și după aceea a pictat foarte puțin și nu a mai abordat teme majore, preferând să se angajeze în diverse funcții lucrative și apoi, din 1877, să predea cursuri de artă la Universitatea Missouri.

Complexa activitate a lui Frederic Remington, ilustrator, pictor, sculptor, scriitor și mare cunoscător al cailor, este tratată în ultimul capitol al volumului. În timpul unei destul de scurte dar foarte prolifici cariere, Remington a executat circa 3000 de ilustrații pentru majoritatea revistelor ilustrate ale vremii precum prestigioasele *Harper's Weekly*, *Scribner's*, *Century* și altele. Deși se născuse și trăise în Est până la 20 de ani când a făcut prima sa călătorie, în 1881, în ținuturile apusene, a îndrăgit Vestul și i s-a dedicat trup și suflet, deși a continuat să trăiască și să lucreze în statul New York. Încă din timpul vieții sale, un critic a afirmat, cu mult adevăr că „Populația din Est și-a format părerea despre cum este viața în Vestul Îndepărtat mai mult din ceea ce a văzut în imaginile dlui Remington decât din oricare alte surse.” (p. 249). Această măgulitoare apreciere nu avea nimica ironic în ea așa cum fusese cazul cu aceea a lui Oscar Wilde la adresa unui maestru al timpului său când se exprimase că „Natura a început să semene cu picturile domnului Whistler!”

A fost prieten cu viitorul președinte al S.U.A., Theodore Roosevelt, și el tot un om născut pe Coasta de Est, în New York City, și îndrăgostit de Vest, de vânatoare, de cowboys și de cai. I-a ilustrat unele dintre scrierile inspirate de aventurile vestice⁵.

Remington a făcut o primă călătorie în Montana, după care a cumpărat unui mic ranch în Kansas, vândut la scurt timp pentru a investi într-un magazin de fierărie și într-un saloon în Kansas City – din care asociații l-au eliminat prin înșelăciune, dar spre binele său căci tânăra soție aflând că este coproprietar de cârciumă l-a părăsit spre a se întoarce, dezgustată, la părinții ei. Astfel și-a salvat căsnicia și s-a reîntors pe Coasta de Est. Dar Vestul a rămas prima dragoste și, odată cu angajarea ca grafician pentru *Harper's Weekly*, în 1885, a fost trimis în New Mexico și Arizona pentru a asista la ultima fază a războaielor cu indienii apași, conduși de Geronimo. A devenit expert în probleme legate de indieni, de cowboy și de armata din garnizoanele vestice, astfel că editorii îl solicitau ori de câte ori aveau o nuvelă sau un articol cu asemenea temă. A fost în preajma câmpului de luptă de la Wounded Knee, în decembrie 1890, când ultima rezistență a indienilor din preerie a fost înăbușită în sânge. În 1892 a ilustrat deja clasică lucrare *The Oregon Trail*, a celebrului și venerabilului istoric Francis Parkman care a fost încântat de rezultat. În 1893 a avut prima expoziție personală în New York, care i-a statuat celebritatea. A reușit să vândă multe lucrări la prețuri foarte bune.

La izbucnirea Războiului Americano-Spaniol din 1898 a fost trimis de redacție în Cuba dar nu a putut vedea cu proprii ochi asaltul de la San Juan Hill condus de prietenul său Theodore Roosevelt deși, ulterior, a pictat o pânză cu acest subiect.

Dar Vestul pe care îl îndrăgise atât de mult se schimba cu repeziciune. Într-o scrisoare către soție, trimisă din Sant Fe, în 1900, artistul nota, cu mare durere și dezamăgire: „Nu mai vin vreodată în vest. Peste tot sunt construcții de cărămidă – pălării melon și salopete albastre – îmi distruge primele iluzii – iar acelea erau capitalul meu.” (p. 359). Acela a fost momentul de cotitură al carierei lui Remington: s-a apucat de

⁵ Theodore Roosevelt, *Ranch Life and the Hunting Trail*, The Century Co., New York, 1888; Idem, *Stories of the Great West*, The Century Co., New York, 1909.

scris, a publicat volume de beletristică, a făcut sculptură mică, turnată în bronz și a abordat stilul impresionist pentru picturile sale, executând multe nocturne spectaculoase. Din acest punct de vedere el a adaptat impresionismul la tematica specific americană distanțându-se de ceilalți impresioniști americani Childe Hassam, Theodore Robinson, Willard Leroy Metcalf, Julian Alden Weir și John Henry Twachtman care au transplatat în țata lor subiectele preferate ale confrăților francezi (plimbări cu barca pe lac sau prin pădure sau la câmp, în zile de vară, picnic pe iarbă, străzi pavoazate în zile de sărbătoare națională etc.).



Fig. 1. Ron Tyler și A.S. Ionescu, reîntâlnire după 37 de ani, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas, 12.11.2011.

Astfel, Remington a perpetuat un Vest imaginar care, după apariția și generalizarea cinematografului, a fost preluat de film. Dar el nu a mai trăit să vadă această transformare radicală: a murit în 1909, la 6 ani după ce „The Great Train Robbery” în regia lui Edwin S. Porter, considerat primul film western din lume, fusese lansat și încă nu apucase să formeze o școală și mulți emuli. Moștenirea sa este foarte importantă pentru iconografia Vestului, chiar dacă a fost criticată de niște puriști care analizau din punct de vedere exclusiv etnografic ornamentica și vestimentația indienilor din picturile sale și constatarea că nu sunt corecte și nu aparțineau unuia sau altuia dintre triburi fără a fi capabili a analiza efectul plastic general de mare valoare.

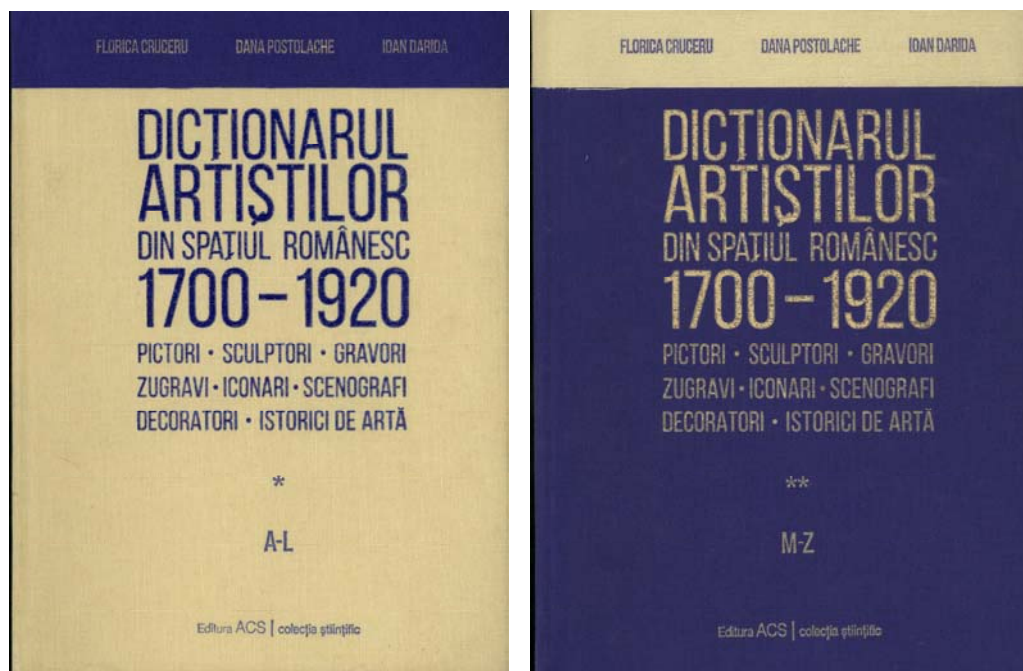
Volumul se încheie cu o amplă bibliografie și un util indice de nume, făcând din lucrare un uvră academic de primă importanță.

Cu talent și inspirație, Ron Tyler îmbină informația anecdotică, uneori hilară, extrasă din memorii sau corespondență privată cu rigoarea documentului de arhivă și cu actul oficial emis de o autoritate guvernamentală, oferind, echilibrat, o lectură plăcută și informativă atât pentru amator cât și pentru cercetătorul avizat.

Începându-și volumul cu zorile explorării ținuturilor vestice – acestea coincidând cu apariția stilului documentar în artă – și terminându-l cu apusul acestora și încheierea, în 1890, a epocii frontierei, Ron Tyler explică, prin cuvânt și imagine elocventă, înaintarea civilizației de factură europeană spre Coasta de Vest, într-un cuvânt, marea epopee romantică a cuceririi Vestului care a dat aripi imaginației generațiilor de tineri din toată lumea și a creat un stil specific în artele vizuale.

Adrian-Silvan Ionescu

FLORICA CRUCERU, DANA POSTOLACHE, IOAN DARIDA, *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc, 1700–1920*, Ed. ACS, București, 2019, vol. I, 728 pag., vol. II, 708 pag. + il.



La istoriografia de specialitate a fost adăugat acest valoros dicționar care acoperă, în chip salutar, un mare gol. Este rodul unui îndelungat travaliu de adunare a informațiilor și de parcurgere a unei bibliografii uriașe, pe care foarte puțini istorici de artă au avut posibilitatea să o consulte în integralitatea sa. Prin caracteristica acestei ramuri a Marii Istории, este dificil ca un studios al domeniului să fie cunoscător, în profunzime, al tuturor epocilor creatoare existând specializări cu anumite limitări cronologice, stilistice, tehnice sau tematice. Cu atât mai însemnat este acest op în două masive volume cu cât el oferă informații de bază asupra creativității plastice din intervalul a două secole și două decade de pe întreg teritoriul românesc.

Un dicționar al artiștilor este un instrument de lucru – acesta este deja un truism! Sunt, însă, dicționare și... dicționare, unele foarte corecte din punct de vedere al informației și exhaustivității, altele care ar fi fost mai bine să nu existe datorită gravelor erori pe care semnatarii le lansează fără a realiza efectul pernicios, peste timp, al acestui demers iresponsabil.

Din prima categorie citez lucrări temeinice, precum *Benezit*, *Thieme-Becker Künstler-Lexikon* sau, mai recentul, *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon* – adevărate Evanghelii pentru toți cercetătorii lumii care au găsit în ele reperele necesare studiilor ce le întreprindeau. Din a doua... ne abținem să menționăm vreun titlu sau autor. Aceasta nu neapărat pentru că unii dintre autori sunt încă printre noi – și ar putea să aibă reacții imprevizibile – ci pentru că nu dorim a le oferi o posteritate ce nu o merită fie și prin simpla consemnare aici.

Artiștii și arta românească nu este prea favorizată în domeniul acestui tip de publicație, concisă dar bogată în date. Enumerăm doar câteva asemenea volume. Cel rezervat plasticienilor contemporani, semnat de Octavian Barbosa¹ și-a statuat demult valoarea atât între specialiști cât și între amatori, devenind un îndreptar indispensabil pentru colecționarii și anticarii formați, în număr mare, după cotitura din '89. Dar și acesta se cere, cu necesitate, actualizat pentru că, între 1976, data apariției, și ziua de astăzi, s-au afirmat multe alte nume însemnate în lumea artelor vizuale naționale. Artă transilvăneană și maeștrii din vechime și-au găsit locul între copertile unui dicționar semnat de acad. Marius Porumb². Un colectiv de tineri cercetători ai Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, coordonați de Ioana Vlasiu, au elaborat, în anii din urmă, o solidă lucrare rezervată plasticienilor dedicați tridimensionalului³. Un altul, rezervat pictorilor din

¹ Octavian Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Ed. Meridane, București, 1976.

² Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII–XVIII*, Ed. Academiei Române, București, 1990.

³ Ioana Vlasiu (coordonator), *Dicționarul sculptorilor din România, Secolele XIX–XX*, Ed. Academiei Române, București, 2011–2012.

secolul al XIX-lea, căruia i s-a consacrat în ultimii ani același vrednic colectiv științific, se află chiar acum sub tipar. Gabriel Badea-Păun a încheiat un repertoriu al pictorilor români care au studiat și s-au afirmat în Franța în timpul unui secol, de la 1834 la 1939⁴.

Opul de față, coordonat de Florica Cruțeru – distins istoric de artă, fost director al Muzeului de Artă Constanța la a cărei organizare și îmbogățire a trudit multă vreme, până la pensionare – este o lucrare amplă și ambițioasă, menită să acopere o lungă perioadă de timp din istoria artei românești ocupându-se, în egală măsură, de pioșii meșteri iconari și de maeștrii adulați ai artei moderne și contemporane. Rezultatul este pasionant: te invită să-l parcurgi, să te muți, nerăbdător, de la o fișă – sau, mai corect, „voce” (așa cum se numesc articolele unui asemenea uvraj) – la alta, să te cufunzi în bogăția de informații, să dorești a afla mai mult despre fiecare plastician inclus, unii abia cunoscuți, alții complet uitați. Autorii fac un frumos dar cititorilor, restituind trăsăturile artiștilor repertoriați, majoritatea învăluite în negura timpului, cu care mulți dintre cei care au în mână aceste volume, nu sunt familiarizați. S-a făcut apel mai ales la reproducerea autoportretului autorului tratat sau, dacă acesta nu exista, la portretul făcut de un coleg, fie el chiar caricaturist (ca în cazul lui Horia Creangă desenat de Marcel Iancu, sau Vasile Dobrian schițat de Cik Damadian, Marcela Cordescu de Iosif Ross sau H. H. Catargi și Neagu Rădulescu de Silvan) sau la fotografie. De fiecare dată s-a avut în vedere specificarea sursei aceluia portret, fie proveniența sa din patrimoniul unui muzeu sau colecție, fie cartea sau catalogul din care a fost reprodus, ceea ce denotă seriozitate și corectitudine față de surse. Mai mult, urmând exemplul dat de Benezit, ilustrul înaintaș și creator al modelului ce a fost urmărit aici, s-au străduit să dea și semnătura artiștilor de care se ocupă, astfel completând portretele schițate, cu rigoare și devoțiune, în cuvânt și dată calendaristică.

Într-o lucrare de asemenea anvergură este dificil să nu fie făcute și erori. Semnalăm doar câteva, legată de iconografie: autoportretul dat ca aparținându-i lui Alexandru Asachi este, de fapt, al părintelui său, cărturarul Gheorghe Asachi (vol. I, p. 68) iar acela dat ca reprezentându-l pe Barabás Miklós (preluat dintr-un dicționar al lui Vasile Florea și Gheorghe Székely) este, probabil Barabás Marton (vol. I, p. 95) fiindcă la vocea acestuia din urmă apare inserat autoportretul binecunoscut al celui dintâi (vol. I, p. 94). Este, poate, o simplă inversare de imagini dar care, pe un necunoscător, l-ar putea pune în dificultate... La vocea rezervată lui Amedeo Preziosi este dat, în chip greșit, ca autoportret portretul ce i l-a făcut artistul maltez amicului său Carol Popp de Szathmari în timp ce lucra, pe teren, cu carnetul de schițe pe genunchi și pălăria pe cap (vol. II, p. 336). Mai grav este că această schiță a fost preluată din lucrarea noastră *Preziosi în România* unde făceam o identificare clară a personajului reprezentat – Szathmari și **nu** Preziosi – rectificând astfel erorile altor autori⁵. Ne întrebăm de ce nu a fost preluată legenda corectă ce fusese dată de noi?! În același volum se aflau reproduse două portrete fotografice ale lui Preziosi, unul chiar datorat obiectivului marelui artist fotograf parizian Nadar ce ar fi putut fi selectat pentru dicționar. O altă uimire ce ne urmărește este faptul că vocea pentru Carol Popp de Szathmari este inserată nu la litera S, așa cum s-ar fi cuvenit, ci la P (vol. II, p. 326–327) și nu înțelegem ce a dictat această opțiune a autorilor!

Lucrarea are un caracter, să-i spunem enciclopedic, pentru că nu se ocupă exclusiv de mânuitorii penelului, penitei sau eboșoarului ci și de mânuitorii condeiului, de aceia care au scris despre artiști, criticii, cronicarii și istoricii de artă mai importanți din acel interval de timp. Vor fi întâlnite numele lui Delavrancea, H. Blazian, I. D. Ștefănescu, Oskar Walter Cisek, G. Oprescu, Al. Busuioceanu, Aurel Broșteanu, Coriolan Petranu, Ion Frunzetti, Barbu Brezianu, Radu Bogdan, Amelia Pavel, Mircea Popescu, Ionel Jianu, Raoul Șorban, Petre Constantinescu-Iași, Ștefan Nenițescu, Alexandru Naum, Tudor Arghezi, G. Călinescu, N. Carandino etc.

La lumina zilei sau în ceas de seară, să ne aplecăm asupra paginilor *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc*, în care au fost teaurizate numele și opera atâtor personalități ale plasticii naționale spre a ne îmbogăți informațiile și a ne bucura de multitudinea traiectelor din creația pe care ei și-au așternut semnătura. Adresat cercetătorului pasionat, dar și amatorului, lucrarea de față poate fi răsfoită din simplă curiozitate sau cu scopul de a găsi o informație absolut necesară spre completarea unui studiu avut în lucru. Și unul și celălalt vor fi răsplătiți în egală măsură.

Adrian-Silvan Ionescu

⁴ Gabriel Badea-Păun, *Pictori români în Franța, 1834-1939*, Ed. Noi Media Print, București, 2012.

⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Preziosi în România*, Ed. Noi Media Print, București, 2003, p. 23.

Binecunoscuta revistă *PhotoResearcher*, editată de European Society For The History of Photography din Viena, dedică ultimul său număr exclusiv României. Nu este prima dată când prestigioasa revistă abordează, exclusiv, teme naționale¹. Apariția unui număr dedicat exclusiv României se datorează puterii de convingere a lui Adrian-Silvan Ionescu, cercetător consacrat al istoriei fotografiei românești și director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” din București. Adrian-Silvan Ionescu este cel care a propus și a reușit, nu ușor, ca un număr din *PhotoResearcher* să fie dedicat exclusiv României, cu atât mai mult cu cât contribuția României la fotografia din ultimul secol și jumătate este foarte puțin cunoscută, atât în lumea specialiștilor, cât și a publicului internațional².

Editorialul semnat de Adrian-Silvan Ionescu (și Ulla Fischer Westhauser și Uwe Schögl, editorii permanenți ai revistei) face o largă trecere în revistă a evoluției fotografiei din România³. Povestea fotografiei în România începe la 1840 (dagherotipii), trece pe la nemțoaica Wilhelmine Priz (primul fotograf profesionist din București), continuă cu Carol Popp de Szathmari (primul fotograf „de guerre” din istorie în timpul conflictului ruso-otoman din 1853–1854), și face un scurt popas la fotografia etnografică⁴, ilustrată, admirabil, de Ludwig Angerer, iarăși Carol Popp de Szathmari, Franz Duschek, K. F. Zipser. Urmează marii fotografi activi în Transilvania ca Wilhelm Auerlich, Leopold Adler, sasul Emil Fischer, Alexandru Roșu, Theodor Galtz sau Camilla Asbóth. Autorul editorialului pune accentele cuvenite în punctele importante ale dezvoltării acestei arte: boierul Alexandru Bellu pentru regiunea Prahovei, balurile mascate din Principate⁵, prezente în imaginile lui Franz Mandy sau Nestor Heck, fotografiile lui Moritz Wandermann cu actori. Accentul pentru Marele Război în fotografie este pus pe extraordinarele eforturi depuse Serviciul Fotografic al Armatei⁶. Urmează fotografii documentariști moderni din perioadă interbelică, cu Iosif Berman, Nicolae Ionescu și Willy Prager, ultimul destul de cunoscut și în lumea specialiștilor internaționali în domeniu. Perioada socialistă – 1947–1989 – este analizată prin realizările sale, atrăgându-se atenția că tot ceea ce a apărut a fost cu voie de la cenzură. Încercările de a scrie istoria fotografiei în România sunt trecute în revistă, Adrian-Silvan Ionescu omagiind, astfel, pe predecesorii săi în domeniu.

Numărul special dedicat României are șase mari articole care acoperă o arie tematică extrem de variată, întinsă de la începuturile fotografiei până în zilele noastre.

Prima contribuție este, cumva, atipică, dar de foarte mare interes: *Photography and Archaeology in Romania*, semnată de arheologul Cătălin I. Nicolae. Sursele articolului sunt fotografiile și clișeele aflate la Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” din București, moștenitor al arhivei Muzeului Național de



¹ *PhotoResearcher*, No 21/2014, *175 Years of Photography in Spain*.

² *PhotoResearcher*, No 34/2020 In Focus: *Photography in Romania*, p. 1 (în continuare, *PhotoResearcher Romania*).

³ Folosim expresia „fotografia din România” și nu „fotografia românească” din mai multe motive pe care le puteți găsi în Editorial (*PhotoResearcher Romania*, p. 1.).

⁴ „România a fost întotdeauna un paradis al etno-fotografilor” (Editorial, *PhotoResearcher Romania*, p. 4.).

⁵ Vezi și ultima apariție editorială sub semnătura lui Adrian-Silvan Ionescu, *Baluri în România modernă 1790–1920*, București, Editura Vremea, 2020.

⁶ Vezi și Adrian-Silvan Ionescu, *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc. 1916–1919*, București, Editura ICR, 2014.

Antichități. Articolul este deschis de un foarte scurt istoric al apariției și evoluției săpăturilor arheologice în Principate, ulterior în România, după care urmează analiza întâlnirii dintre arheologie și fotografie: arheologul german Franz Bock care face începutul cu fotografiile sale ilustrând tezaurul de la Pietroasa (1861). Tezaurul menționat a fost prezentat și în imaginile lui Robert Henry Soden Smith, în cartea sa, apărută, în 1869, la Londra, *The Treasure of Petrossa and Other Goldsmith's from Roumania*, precum și de francezul Paul Dujardin, în cartea lui Alexandru Odobescu, *Le trésor de Petrossa*, din 1889. Monumentul de la Adamclisi, *Tropaeum Traiani*, este bine documentat fotografic, inclusiv aducerea pieselor la București. Săpăturile au fost realizate, în anii '80 ai secolului XIX, sub conducerea lui Grigore Tocilescu, succesorul lui Odobescu la conducerea Muzeului Național de Antichități. Unele dintre fotografiile realizate în timpul acestor săpături sunt semnate: de exemplu, Sámuel Fenichel, pentru campania din 1889, sau francezul Anatole Magrin, fotograf activ la Constanța, unde se stabilise definitiv. Autorul se oprește mai mult, și pe bună dreptate, la doi remarcabili fotografi care au realizat și fotografii de arheologie: Nicolae Țațu și Iosif Berman. Cătălin I. Nicolae analizează, cu minuțiozitate, din punct de vedere documentar, dar și estetic materialul fotografic pe care ni-l prezintă, ceea ce este un mare plus al articolului său. Considerăm că au fost folosite pentru a ilustra articolul mult prea multe fotografii cu autori necunoscuți (9 din 13), în detrimentul celor cu autori cunoscuți, ca, de exemplu Nicolae Țațu. Nu este menționată o altă direcție importantă a fotografiei de arheologie: fotografia aeriană, reprezentată, cu mare talent și foarte bune rezultate, de Alexandru Simion Ștefan, în prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX⁷.



Fig. 1. Fotograf necunoscut, Tezaurul de la Petrossa, 1885 (*PhotoResearcher*, No. 34, 2020, p. 12).



Fig. 2. Carl Muschalek, Potir din tezaurul Bisericii Negre, ca. 1890 (*PhotoResearcher*, No. 34, 2020, p. 36).

Al doilea material (articol) este semnat de Camelia Neagoe, *Discovering South-Eastern Transylvania in a Late 19th Century Photo Collection*. Când ne referim la istoria fotografiei pe teritoriul actual al României, prima provincie la care ne gândim este Transilvania. Când discutăm despre istoria fotografiei în Transilvania, ne gândim, în primul rând, la fotografii sași și cei maghiari. Iată de ce prezența studiului Cameliei Neagoe în paginile revistei *PhotoResearcher*, numărul dedicat României, este mai mult decât binevenită, putem spune că este chiar obligatorie. Camelia Neagoe prezintă în studiul său fotografiile a doi

⁷ Irina Oberlăder-Târnoaveanu, „Proiecte de fotografie aeriană în România”, în *Angvstia*, 14, 2010, p. 397–398 (14-Revista-Angvstia-14-2010-arheologie-etnografie-educatie-muzeala-20%20(1).pdf, ultima accesare, 13 Decembrie 2020). Este adevărat că ceea ce a lucrat Alexandru Simion Ștefan ca fotografie aeriană nu se află în arhiva Institutului de Arheologie „Vasile Pârvan”, dar, considerăm, că subiectul este prea important pentru fotografia de arheologie pentru a nu fi amintit în cadrul acestui articol.

foarte importanți fotografi sași⁸ din Brașov, Carl Muschalek și Leopold Adler (care erau și cumnați), aflate, astăzi, în depozitele Arhivelor Statului, filiala Brașov. Colecția cu donațiile de fotografii ale celor doi fotografi a fost alcătuită de arhivistul Frederick Stenner, la sfârșitul secolului XIX. Studiarea și inventarierea modernă a fotografiilor a fost făcută de arhivistul Gernot Nussbächer (1939–2018), ale cărui merite în studiarea trecutului orașului său natal, Brașovul, în varii domenii, sunt excepționale. Cei doi fotografi nu sunt chiar total necunoscuți în mediul specialiștilor în fotografia central-europeană⁹. Marele merit al studiului Cameliei Neagoe este acela de face cunoscut specialiștilor și publicului internațional operele celor doi mari fotografi brașoveni, mai ales că, astăzi, fotografiile pot fi vizualizate pe site-ul Filialei Brașov a Arhivelor Statului.



Wandelmann  BUCUREȘTI
CALEA VICTORIEI 43.

Fig. 3. Moritz Wandelmann, Constantin Nottara în rolul lui Luca Arbore din piesa „Apus de soare” de Barbu Șt. Delavrancea, ca. 1900 (*PhotoResearcher*, No. 34, 2020, p. 6).



Fig. 4. Carl Muschalek, Friedrich Stenner în musicalul „Valentin Bakosch”, 1900 (*PhotoResearcher*, No. 34, 2020, p. 30).

⁸ Leopold Adler era, de fapt, evreu ceh, stabilit la Brașov în 1873, unde a și murit în 1924 (*Die Sibenbürger Sachsen. Lexikon. Geschichte, Kultur, Wissenschaften, Wirtschaft, Lebensraum Sibenbürgen [Transsilvanien]*, Thaur bei Innsbruck 1993, p. 16–17).

⁹ Vezi, mai ales, studiile lui Konrad Klein, publicate în Germania.



Fig. 5. Adolphe Chavallier, Țărăncă încălzind lapte pentru prepararea brânzei (Colecția ASI).



Fig. 6. Iosif Berman, În scrânciob (*PhotoResearcher*, No. 34, 2020, p. 72).

Urmează Adrian-Silvan Ionescu, cu *E. O. Hoppé and Romania*. Editorul invitat al numărului din *PhotoResearcher* dedicat României, Adrian-Silvan Ionescu, dovedește, încă o dată, la ce rezultate remarcabile pot duce strădaniile eficace. Întâlnindu-se de mai multe ori cu Graham Howe, director al Curatorial Assistance din Pasadena, deținătoare a fotografiilor lui E. O. Hoppé, Adrian-Silvan Ionescu a reușit să-l convingă să facă o cuprinzătoare expoziție la Biblioteca Academiei¹⁰ cu fotografiile realizate de Hoppé în România. Concomitent cu această expoziție a apărut volumul *Hoppé's Portrait of A Country. Photographs of Greater Romania*, Editors: Graham Howe, Adrian-Silvan Ionescu, Published by Curatorial Books, 2019, Pasadena, California. E. O. Hoppé este primul artist fotograf străin care scoate în străinătate o carte de călătorie ilustrată, cu fotografii făcute în România, în urma voiajului său în această țară – *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wanderings in Rumania*, London, 1924, cu 32 de fotografii. Acest „jurnal de călătorie” este extrem de interesant, plin de date de tot felul, cu ample și pitorești descrieri, după cum afirmă Adrian-Silvan Ionescu. Volumul ne poate face o idee despre „aventurile” prin care puteau trece artiștii și, mai târziu, fotografii documentariști călători prin Principate și, mai apoi, România Mare. Cartea ar merita, cu prisosință, tradusă, ea oferind un text spumos, o adevărată oglindă a societății românești imediat după Marele Război. Începuturile voiajului lui E. O. Hoppé pe meleagurile României au fost încurajate de Casa Regală și de unii politicieni români. Trebuie amintit și faptul că era foarte apreciat de regina Maria, care nota în jurnalul său: „I had also Hoppé, the wonderful photographer with me who is really an artist into bargain photographer”¹¹. Apreciem faptul că Adrian-Silvan Ionescu a ales pentru ilustrarea articolului său suita de portrete de la paginile 56–57 pentru că aceste fotografii probează una dintre marile calități ale fotografului Hoppé: aceea de portretist. Emil Otto Hoppé este și astăzi un fotograf cunoscut, opera sa fiind pusă la dispoziția publicului și analizată prin numeroase articole și cărți¹².

Suita de studii continuă cu cel semnat de Adriana Dumitran, *The Fulfillment of a Photojournalist Career in Interwar Romania*. Sub acest titlu istoricul Adriana Dumitran îl prezintă pe Iosif Berman (1890–1941), „cel mai cunoscut fotoreporter român al timpului său”¹³, și analizează, atât cât spațiul i-a permis, opera sa. Iosif Berman este fotograf în pas cu timpul său, cu nimic mai prejos ca pregătire, abordare, artă fotografică, metode de lucru, subiecte¹⁴ cu ceea ce se întâmpla în mediile reportajului și presei profesionale europene sau americane de top. Nu este chiar un fotograf necunoscut pe plan internațional din moment ce a publicat fotografii în prestigioase ziare, reviste sau trusturi de presă: *L'Illustration*, *Le Mirroir*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, *The New York Times*, *Associated Press Agency*. A fost, poate, semnalat în mediile profesionale sau ale istoricilor fotografiei ca o ciudățenie, iar studiul de față așează personalitatea și opera lui Berman în locul pe care-l merită. Adriana Dumitran a fost și este fascinată de fotograf, după cum o dovedește și articolul de față. Autoarea a studiat arhive, a citit interviurile cu cei, încă în viață, care l-au cunoscut, a parcurs multă presă, a studiat fonduri și colecții de fotografii, începând din 2013¹⁵. După șapte ani de cercetări, Adriana Dumitran poate spune că este o autoritate în materie de Berman. Oriunde s-ar afla materiale scrise, fotografii sau orice altă sursă privind opera lui Berman și Berman-omul, autoarea reușește, din câteva mișcări, să (re)asambleze pe fotograful Berman. Berman este cubul lui Rubik al Adrianei Dumitran. Articolul are câteva puncte „tari” pe care trebuie să le amintesc: precizarea anului de naștere al fotografului; portretul pe care-l face artistului chiar la începutul studiului; faptul că tatăl Berman a fost naturalizat ca urmare a participării, în cadrul armatei române, la Războiul de Independență; Berman a participat, ca fotograf pe lângă un regiment al armatei române, la Marele Război. Adriana Dumitran afirmă că nu cunoaște circumstanțele în care a devenit fotograf și, mai apoi, fotojurnalist. Autoarea ne dă, însă, parțial, răspunsul la această întrebare prin fotografiile care ilustrează articolul – fotografia lui Berman, din 1917, în care apar regina Maria și viitorul rege Carol al II-lea și fotografia pe care Berman o face, în 1929, cu

¹⁰ Itinerată, apoi, la Brașov.

¹¹ Apud, *PhotoResearcher Romania*, p. 50.

¹² Philip Prodger, *E. O. Hoppé – The German Work, 1925–1938*, Göttingen, 2015, carte pe care o putem găsi și la Librăriile Cărturești.

¹³ Adriana Dumitran, *PhotoResearcher Romania*, p. 61.

¹⁴ A fotografiat extrem de mult și de variat, astfel, încât, ar fi putut să denumească, generic, opera sa cu titlul cărții lui E. O. Hoppé, din 1924, *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wanderings in Rumania* (vezi studiul lui Adrian-Silvan Ionescu).

¹⁵ Expoziția Berman organizată de Biblioteca Națională, în 2013. Curator și autoare de catalog: Adriana Dumitran.

ceata de băieți la colindat cu steaua. Diferențele dintre cele două fotografii demonstrează evoluția lui Berman din fotograf de studio în cea de fotojurnalist. Considerăm că Iosif Berman este, *mutatis mutandis*, un Mihail Sebastian care folosește în locul condeiului aparatul de fotografiat. A murit părăsit de prieteni, dar opera sa se bucură astăzi de mari expoziții și de recunoașterea internațională.

Fotografia sub semnul comunismului este abordată, în articolul său, de Andrei Pande, *Photography in the "Golden Age Ceaușescu" (1965–1989)*. Partea leului – fotografia de pe coperta numărului dedicat României – îi revine lui Andrei Pande. Tot lui i se datorează cel mai dificil, ca abordare și realizare, articol din acest număr: fotografia în România în „Epoca de aur”. De la început simțim nevoia să precizăm că, indiferent de autor, un studiu cu acest subiect este unul subiectiv. Este și cazul lui Andrei Pande. Autorul începe articolul cu un *flash* despre România, care, din păcate, mai mult încurcă cititorul. Urmează o prezentare a condițiilor de viață din „Epoca de aur”, în care accentul ar fi trebuit, credem, pus pe confiscarea libertății de expresie și nu pe lipsa bunurilor și precaritatea serviciilor de primă necesitate. Este accentuat rolul nefast al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, care, prin strictă supraveghere și cenzură, hotăra tot în domeniul publicistic. Nu sunt amintite, însă, adevăratul ochi necruțător al „geniului Carpaților” – Secția de Presă a Comitetului Central¹⁶, mult mai periculoasă decât CCES, și nici Legea presei din RSR, din 1974. Tot aici, autorul spune că FIAP¹⁷ era o instituție total irelevantă, afirmație care, credem, nu-și are acoperire. Andrei Pande afirmă, în acest context, că o serie întreagă de fotografi „ignorau prețioasele indicații ale Partidului Comunist”. Oare chiar așa să fie? Atunci cum de mai puteau publica când știau și știm cu toții astăzi că totul trecea și era aprobat sau respins de Secția de Presă? Cea mai citită secțiune a articolului, cel puțin în România, va fi „Cei mai buni fotografi români pe care i-am cunoscut în această perioadă”. Sunt enumerați mulți fotografi de pe tot teritoriul țării. Cei importanți, vechi sau mai noi, se regăsesc. Lipsește însă un nume important – e vorba de Mihai Oroveanu, mai ales că articolul e dedicat fotografiei în România, în ansamblu. Subliniem afirmația că, în 1977, Edmund Höfer, Aurel Mihailopol și Armand Rosenthal erau considerați vârful ierarhiei fotografiilor români. Spațiul de care a beneficiat autorul era limitat, așa că era foarte greu ca Andrei Pande să scrie, mai pe larg, despre toți cei selecționați de el. Mă opresc, cu câteva observații, asupra lui Edmund Höfer¹⁸ pe care l-am cunoscut bine¹⁹. În primul rând, pentru a-l înțelege pe acest mare fotograf și felul în care gândea și crea, era suficient ca autorul să menționeze că între Edmund Höfer și Liviu Ciulei a fost o veche și strânsă prietenie. În al doilea rând, cred că autorul ar fi trebuit să facă referire nu la micul album *Viena*, ci la cea mai importantă carte la care Edmund Höfer a făcut fotografiile: Renata M. Erich (Text), Edmund Höfer (Photographien): *Ojster: Das Schtetl in der Moldau und Bukowina heute*, Wien: Verlag Christian Brandstätter, 1988. Acolo pot fi găsite fotografiile care caracterizează opera lui Edmund Höfer. Fotografia cu Nicolae Ceaușescu în vizită de lucru, în noaptea cutremurului din 1977, nu este, opinăm, reprezentativă pentru opera sa. Reafirm, în final, că această microrecenzie este una total subiectivă, așa cum este și articolul însuși.

Suita de articole se încheie cu cel al lui Eugen Negrea, *The Association of Photographer Artists of Romania. 1956–2020*. Președintele Asociației Artiștilor Fotografi din România, Eugen Negrea, face, prin acest articol, o serioasă, metodică și echilibrată sinteză a activității AAFR (indiferent de numele purtate de-a lungul timpului). Sunt evidențiate începuturile, în perioada interbelică; numărul de membri la diferite date; activitățile zilnice – din care nu lipsea diplomația membrilor conducerii în a ocoli sau a pune surdina directivelor și hotărârilor Secției de Presă a Comitetului Central, astfel încât membrii asociației să rămână, pe cât posibil, FOTOGRAFI și să nu devină niște simpli executanți ai directivelor partidului; afilierea la FIAP – pentru a menține, legal, legături externe; publicațiile asociației; saloanele fotografice naționale sau

¹⁶ Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, *Raport final*, București 2006, p. 503 (https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/article/RAPORT%20FINAL_%20CADCR.pdf, ultima accesare, 12 Ianuarie 2021).

¹⁷ Federation Internationale de l'Art Photographique, fondată, oficial, în 1950. Printre fotografi medaliați cu Excellence FIAP s-au numărat și Edmund Höfer și Aurel Mihailopol.

¹⁸ Amintesc că Emanuel Tânjală a scris, în cartea sa din 2013, că, dintre toți fotografi care se reuneau pentru a fotografia un anumit subiect/eveniment, Edmund Höfer făcea cele mai bune fotografii (Emanuel Tânjală, *Jurnalul unui fotograf*, Editura Humanitas, București, 2013).

¹⁹ În perioada 1980–1988, mă vedeam, aproape zilnic, cu Edmund Höfer, în studioul fotografic al ziarului *Neuer Weg*, de la Casa Scânteii. Am continuat să ne scriem și să vorbim la telefon și după 1988, anul plecării sale în Germania. S-a stins la München și, pentru cei care încă nu știu, Edmund Höfer s-a întors acasă, urna sa fiind înhumată, în 2014, la cimitirul Bellu catolic.

internaționale pe care le organiza AAFR, dar și starea de astăzi, mai mult decât precară, la limita (re)dispariției – insuficiența fondurilor, cauzată, în special, de dezinteresul fotografilor mai tineri de a intra în asociație sau de a lucra prin intermediul asociației; arhiva documentară și cea fotografică²⁰ care este adăpostită în două cămăruțe ale unei locuințe private (!), dezinteresul public din ziua de azi²¹ față de FOTOGRAFIE, în favoarea POZEI, făcută oricum și oriunde.

Studiul lui Eugen Negrea este cel care încheie, din păcate, într-o notă pesimistă, numărul. Mai urmează două pagini cu foarte scurte biobibliografii ale autorilor celor șase articole. Avem, totuși, de ce să fim optimiști prin apariția, tipărit (!), a acestui număr – preocuparea pentru fotografie și istoria ei este în creștere. Cu alte cuvinte, Fotografia, Fotografii și cercetătorii artei fotografice au viitor.

Aurelian Stroe

²⁰ Dintre care o bună parte a fost pierdută sau iremediabil deteriorată în timpul nenumăratelor trambalări de colo-colo, ca urmare a deselor evacuări.

²¹ În care copii de 7–8 ani umblă la gât cu aparate digitale, scumpe sau foarte scumpe, cu care nu fac nimic altceva decât se joacă.

DE LIBRIS. Buletin bibliografic 2019–2020

- ALEXANDRESCU, Ozana, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea. Fondul grecesc din Biblioteca Academiei Române*, Vol. III, Ed. Muzicală, București, 2020, p., – continuarea catalogului analitic al manuscriselor cuprinzând muzică de tradiție bizantină din secolul XVIII-lea, aflate în fondul grecesc al Bibliotecii Academiei Române. Primul volum a apărut în anul 2010, fiind semnat de Ozana Alexandrescu și de regretatul Daniel Suceava, eminent muzicolog, membru al Institutului de Istoria Artei, iar al doilea, în 2015.
- CARAMELEA, Ramona, *Clădiri școlare din România, 1864–1914. Politică de construire și model spațial*, Ed. Istros a Muzeului Brăilei „Carol I”, Brăila, 2020, 347 p. + il. – volum ce valorifică teza de doctorat susținută la Universitatea Națională de Arte din București și reprezintă o analiză a programului arhitectural școlar între 1864–1914 din perspectiva politicii de construire, modelului spațial, tipologiilor planimetrice și limbajului arhitectural.
- CORNEA, Vasile, *Necunoscutul prinț Matila Ghyka și lumea sa*, Institutul European, Iași, 2020, 468 p. + il. – valoroasă și necesară biografie a unui multilateral om de cultură (matematician, filosof, literat, estetic, memorialist), fost ofițer de marină și diplomat, care a investigat raportul dintre arte și matematici. Lucrarea este rodul unei minuțioase cercetări în arhivele românești și străine, susținută de o amplă bibliografie și completat de un util apendice de nume ale rudelor și prietenilor prințului cărturar.
- CULEA, Gelu, *Artă, artiști, administrație în anii '80. Amintirile unui fost director la Fondul Plastic al Uniunii Artiștilor Plastici*, prefată de Petru Romoșan, Ed. Compania, București, 2019, 206 p. + il. – pagini de memorialistică ale unui amator de artă devenit, prin pasiunea lui, director al Fondului Plastic al UAP în anii 1980, și care a cunoscut îndeaproape artiști precum Corneliu Baba, Ion Pacea, Constantin Piliuță, Vladimir Zamfirescu, Sorin Ilfoveanu, Ion Gheorghiu și alții.
- DAVIDIAN, Alexandru, *Marin Gherasim*, ediție bilingvă română-engleză, Ed. Vellant, București, 2019, 440 p. text + il. – album monografic dedicat pictorului Marin Gherasim (1937–2017), publicat în excelențe condiții grafice, rezultat al unei cercetări laborioase și al repetatelor întâlniri personale pe care autorul le-a avut cu artistul, în ultima parte a vieții acestuia.
- DAVIS, John; LEJA, Michael, *Art of the United States 1750–2000: Primary Sources*, Edited by Francesca Rose, Terra Foundation for American Art, Chicago, Paris, 2020, 544 p. + il. – important compendiu de artă americană ce acoperă o perioadă de 250 de ani: de la Benjamin West, John Trumbull, John Singleton Copley, Charles Willson Peale, din perioada pre și post revoluționară, la peisagiștii de la mijlocul veacului al XIX-lea, Thomas Cole, Frederic Church, Albert Bierstadt și Thomas Moran, trecând prin picturile cu valoare etnografică și documentară făcute printre amerindieni de George Catlin în deceniul al patrulea al secolului, și prin realismul exacerbat al lui Winslow Homer (reporter în Războiul Civil) și Thomas Eakins, spre impresioniștii James Abbott McNeill Whistler, William Merritt Chase, Mary Cassatt, Cecilia Beaux, Childe Hassam, până la moderniștii din primele decenii ale secolului următor, John Marin, John Sloan, Georgia O'Keeffe, Stuart Davis și apoi spre generația pop, cu Frank Stella, Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Jackson Pollock, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Jasper Johns, pentru a încheia cu cele mai recente expresii artistice ale lui Coco Fusco, David Hammons, Jean-Michel Basquiat, Hans Haacke. Autorii fac și o judicioasă legătură între plastică și fotografie, interdependența și contaminările reciproce prin evocarea unor măști necontestate ai obiectivului precum Alfred Stieglitz și Edward Steichen, Berenice Abbott, Cindy Sherman și Robert Mapplethorpe.
- ENACHE, Monica, *Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851). Un artist în vremea revoluției*, Ed. Muzeul Național de Artă al României, București, 2020, 144 p. text + il. – catalogul expoziției omonime, deschise la MNAR în intervalul septembrie 2020 – februarie 2021, urmat de un „Epistolar” ce reunește o selecție de scrisori ale artistului pașoptist către C. A. Rosetti și Adolf Grünau.
- IONESCU, Adrian-Silvan; TUȚUI, Marian; ARSLAN, Savaş (editors), *Balkan Cinema and the Great Wars. Our Story*, Peter Lang Verlag, Berlin, 2020, 282 p. + il. – volum în care au fost adunate comunicările prezentate la A 3-a Conferință de Cinematograf Balcanic (Third International Conference on Balkan Cinema) organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” pe 8–10 mai 2018; vor putea fi citite materiale semnate de personalități de primă mărime ale cercetării istoriei cinematografului balcanice și mondiale (Petar Kardjilov și Rusen Spasov, Bulgaria; Nevena Daković, Serbia; Dominique Nasta, Belgia; Alex Forbes, Marea Britanie; Dana Duma, Manuela Cernat, Adrian Leonte, Elena Dulgheru, Mihai Fulger, Mircea Deaca, Dinu-Ioan Nicula, România, etc.)
- IONESCU, Adrian-Silvan, *Baluri în România modernă, 1790–1920*, Ed. Vremea, București, 2020, 275 p. + il. – investigare a petrecerii favorite a societății urbane după modernizarea ținuturilor românești susținută de o bogată iconografie ce provine în cea mai mare parte din colecția autorului.
- MACOVEI, Cătălina, *Inovativ și ludic în gravura secolului al XVIII-lea*, Biblioteca Academiei Române, București, 2019, 154 p. + il. – catalog al expoziției deschise la Sala „Theodor Pallady” a Bibliotecii Academiei ce a prezentat cele două fațete ale secolului al XVIII-lea european, esența jocului și inovațiile tehnice spectaculoase, în gravuri originale sau de interpretare după picturile unor artiști reprezentativi ai epocii precum Jean-Antoine Watteau, Jean Honoré Fragonard, François Boucher, Horace Vernet, Nicolas Lancret.
- MĂRMUREANU, Ștefana; PONTA, Ariadna (coord.), *State of the Arts. 30 de ani de artă reflectată în proiecte*, București, 2020, 329 p. + il. – volum bilingv (română-engleză) ce reunește editoriale și contribuții despre scena artelor contemporane românești postdecembriste.

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 10 (54), p. 235–236, București, 2020

- NANU, Adina, *Sabin Popp și Theodora Cernat Popp. Un cuplu de artiști din anii '20*, Ed. Muzeul Național de Artă al României, București, 2019, 168 p. + il – monografia unui cuplu iconic de artiști ale căror destine au marcat istoria celei mai prospere perioade din arta românească modernă, catalog lansat odată cu expoziția deschisă în perioada 22 noiembrie 2019 – 29 martie 2020 la Muzeul Național de Artă al României, la galeriile Krețulescu, prilej cu care au fost reunite, picturi, desene și sculpturi, unele expuse pentru prima oară, din patrimoniul MNAR și din colecția familiei Popp.
- POPA, Cristinel (editor), *Victor Brauner. Victor-Victorios: desene, gravuri, obiecte, evenimente*, Ed. Vellant în colaborare cu Galeria DADA, București, ediție bilingvă română- engleză, 430 p. + il. – album în condiții grafice deosebite al expoziției omonime deschisă la Galeria DADA în perioada 13 aprilie – 11 august 2019, ce a cuprins desene originale, gravuri, litografii și linogravuri ale artistului, cărți ilustrate de acesta, colaje, afișe. Volumul este structurat în trei părți (Analize, Reproduceri, Cronologii), secțiunea de *Analize* cuprinzând o serie de eseuri semnate de: Margaret Montagne, Erwin Kessler, Madalina Lascu, Yvonne Hasan, Dominique Rabourdin, Florin Colonaș.
- RĂDULESCU, Mihai Sorin, *Memoriu de lucrări*, Ed. Istros, Brăila, 2020, 52 p. + il – lista publicațiilor unui valoros istoric și genealogist al contemporaneității, activ și constant colaborator la revistele și volumele editate de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.
- RUNCAN, Miruna, *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. II. Amăgitoarea primăvară 1965–1977*, Ed. Tracus Arte, București, 578 p. – continuarea volumului publicat în anul 2019; studiu de amploare ce urmărește evoluțiile discursive ale criticii de teatru în timpul „epocii de aur”, cu accent pus pe efectele „revoluției culturale” ceaușiste.
- UNGUREANU, Cosmin (coord.), BĂDULESCU, Patricia; MĂGUREANU, Ioana; BERCEA, Radu, *Memoria chipului. Portretul în Europa secolelor XVI–XVIII*, Ed. Muzeului Național de Artă, București, 2019, 295 p. + il. – elegant album al expoziției omonime care a prezentat peste 120 de lucrări dintre care unele semnate de Agnolo Bronzino, Rembrandt van Rijn, Anton van Dyck, Aegidius Sadeler, Diego Velasquez, Francesco Zurbaran, Pierre Mignard, Jean-Baptiste Greuze, Rosalba Carriera. Catalogul este structurat în șase secțiuni tematice, urmând îndeaproape parcursul expozițional, într-un ambițios demers de actualizare a documentației disponibile referitoare la operele de artă analizate, investigații ce au condus la unele reatribuiri de autor sau identificări ale modelului, precum și retraduceri ale unor texte în limba latină din gravuri.
- VLĂSCLEANU, Mihaela, *Ioan Isac – Împlinirea unei vocații*, ediție îngrijită de dr. Caius Glad Streian, prefată de Pavel Șușară, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2020, 159 p. + il. – album lansat la Timișoara, la 70 de ani de la decesul artistului Ioan Isac (1885–1950), reprezentant al picturii de *plein-air* din Banatul interbelic, însoțind expoziția omonimă deschisă la Muzeul Național al Banatului, în mansarda Bastionului Theresia, în perioada 4 septembrie – octombrie 2020.
- * *Alexandru Ioan Cuza. 200 de ani de la naștere*, Cabinetul de Stampe, Serviciul Manuscrise-Carte rară, curatori Gabriela Dumitrescu, Cătălina Macovei, Biblioteca Academiei Române, 2020, 104 p. + il. – catalogul expoziției omonime care a celebrat 200 de ani de la nașterea lui Alexandru Ioan Cuza (1820–1873), reproducând o serie de fotografii și documente de arhivă care profilează portretul domnitorului în contextul epocii în care s-au pus bazele României moderne.
- * *DORIN COLTOFEANU – Povestea merge mai departe ...*, texte de Victor Neumann, Tudor Octavian și Adrian-Silvan Ionescu, Muzeul de Artă Timișoara, 2019, 108 p. + il. – catalog de expoziție.
- * *PhotoResearcher* No. 34/2020 – organul de presă bianual al Societății Europene pentru Istoria Fotografiei (European Society for the History of Photography, abreviat ESHPh) cu sediul la Viena a rezervat acest număr artei fotografice românești, invitându-l pe Adrian-Silvan Ionescu să semneze editorialul și să stabilească sumarul. Intitulată *In Focus: Photography in Romania*, revista cuprinde articole semnate de Adriana Dumitran, Camelia Neagoe, Cătălin Nicolae, Andrei Pandelescu, Eugen Negrea, Adrian-Silvan Ionescu acoperind o arie largă de teme, de la fotografia arheologică și etnografică la arta fotografică din vremea comunismului și istoria organizației de breaslă, Asociația Artiștilor Fotografi.
- * *Sculptură. O vizită la Castelul Cantacuzino/ Sculpture. A visit to Cantacuzino Castle*, Ed. Interart Triade, Timișoara, 2018, 192 p. + il. – elegant album bilingv, conceput de Sorina Jecza, cu un eseu critic de Ramona Novicov, al expoziției apărute în cadrul Proiectului *100 de ani România. 100 de sculpturi. 100 de zile*, prezentând publicului o sută de sculpturi plasate în peisaj și în interiorul castelului prin care s-au jalonat cele mai importante direcții ale sculpturii românești contemporane (lucrări de Andrei Ciubotaru, Roman Cotoșman, Maxim Dumitraș, Darie Dup, Peter Jecza, Mircea Roman ș.a.).
- * *Vadim Crețu – Hortus Conclusus. Grădini misterioase / Mysterious Gardens*, Editura Institutului Cultural Român în cooperare cu Muzeul Național Brukenthal din Sibiu, București, 2020, 120 p. +il. – album editat în condiții grafice excelente ce cuprinde 47 de reproduceri ale picturilor realizate în intervalul 2015–2020 de artistul Vadim Crețu, discipol al maestrului Ștefan Câlția, însoțite de texte semnate de Iulia Mesea și Doina Păuleanu.

(V.B., A.S.I.)



MARIUS JOACHIM TĂTARU

(8 ianuarie 1947 Sibiu – 20 aprilie 2020 Heilbronn, Germania)

Istoricul de artă Marius Joachim Tătaru, născut la Sibiu în 8 ianuarie 1947, și-a desfășurat activitatea profesională în România și, din 1987, în Germania, pe atunci încă Germania Federală. După studii liceale în orașul natal, a urmat Secția de Istoria și teoria artei din cadrul Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București. I-a avut ca profesori, printre alții, pe Ion Frunzetti, Eugen Schileru și Vasile Drăguț, ultimul având desigur un rol în orientarea sa către istoria artei medievale românești.

În ceea ce îl privește pe Marius Tătaru, interesul pentru arta din Transilvania s-a manifestat încă de timpuriu, începând cu alegerea ca temă a lucrării sale de licență a arhitecturii mănăstirii cisterciene de la Cârța (Kerz). În paralel cu cercetările de artă medievală, arta modernă și contemporană, în principal din România, în context european, dar nu numai, avea să-l acapareze din ce în ce mai mult. Secolul al XIX-lea l-a atras în mod deosebit, interes care a dus la publicarea, în 1974, a unei concise monografii despre Caspar David Friedrich, pictorul fără de care esența romantismului nu poate fi înțeleasă.

După o scurtă perioadă în care a lucrat ca muzeograf la Muzeul de artă și istorie al orașului București, în 1973 Marius Tătaru este integrat ca cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române din București, unde va lucra până 1987, anul emigrării în Germania. Formația sa de istoric de artă nu a avut decât de câștigat în urma unor burse prestigioase și stagii de cercetare la Universitatea din Poitiers (1980), la Londra (1982), în Germania (1987–1988, Bursa Humboldt)

În cadrul programului de elaborare a unei vaste istorii a artei românești desfășurat în Institut, lui Marius Tătaru i-a revenit oarecum firesc îndatorirea de a se ocupa de istoria și arta perimetrului transilvănean multicultural, marcat de conviețuirea dintre români, sași și maghiari. Bun cunoscător al limbii și culturii germane, Marius Tătaru era cel mai în măsură să sintetizeze cercetările întreprinse de înaintași și să-și aducă propria contribuție la mai buna cunoaștere a orientărilor artistice, care au traversat două secole de modernitate, precum și a artiștilor de excepție formați în acest spațiu cultural. A rezultat studiul de referință, în două părți, *Art et histoire: étapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIX^e siècle*, care reprezintă o cercetare riguroasă și erudită a temei, racordată la problematica europeană.

Consecvent cu interesul său pentru romantism și ecourile sale în spațiul românesc, publică la interval de câțiva ani două studii remarcabile prin rigoarea lor conceptuală – *Neue Erscheinungsformen des romantischen Geistes und einige romantische Komponenten in den rumänischen Malerei*¹ și, în 1983, *O alternativă în definirea surselor de inspirație ale artei moderne românești: folclorul*².

Din 1981 Marius Tătaru a fost secretarul științific al celor două reviste ale Institutului, *Studii și cercetări de istoria artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, îndeplinindu-și cu competență și devotament îndatoririle ce-i reveneau în această prestigioasă calitate.

Din 1992, Marius Tătaru și-a continuat cercetările în cadrul Muzeului Transilvaniei (Siebenbürgisches Museum) de la Gundelsheim, organizând mai multe expoziții monografice dedicate unor artiști sași importanți, precum Grete Csaky-Coponi și Henri Nouveau, pictor și muzician originar din Transilvania, figură interesantă a avangardismului european insuficient cunoscută până la acea dată.

O expoziție de sinteză organizează în 2004, consacrată *Maeștrilor modernității clasice din Transilvania între 1900 și 1950*³. Axată pe pictură, expoziția a valorificat bogatul patrimoniu al muzeului din Gundelsheim, pe care Marius Tătaru l-a introdus în circuitul valorilor artistice europene. Toate expozițiile organizate de el, unele în colaborare cu mai mulți curatori și istorici de artă, au beneficiat de importante cataloage, publicații de serioasă ținută științifică care au umplut un gol în literatura de specialitate. O lungă serie de artiști care cuprinde pe Hans Eder, Friedrich Miess, Ernestine Konnerth-Kroner, Arthur Coulin, Margarete Depner, Trude Schullerus, Ernst Honigberger, Fritz Kimm, Juliana Fabritius-Dancu a beneficiat de atenția și competența istoricului de artă Marius Tătaru.

După căderea comunismului, odată cu reluarea relațiilor culturale cu lumea occidentală, Marius Tătaru a început o colaborare fertilă cu Muzeul Brukenthal din Sibiu, orașul său natal. A rezultat o expoziție de icoane pe sticlă românești⁴ la Siebenbürgisches Museum, precum și colaborări la publicații despre Arthur Coulin⁵ și despre prezența pictorilor transilvăneni în centrele artistice europene⁶. În 2007, la împlinirea vârstei de 60 de ani, Marius Tătaru a fost sărbătorit în cadrul Muzeului din Gundelsheim pentru întreaga sa activitate științifică⁷.

Împreună cu soția sa Adriana, Marius Tătaru a devenit subiectul unui film documentar pe tema exilului, *Anatomie des Weggehens*, realizat de Șerban Oliver Tătaru, fiul lor, în 2012. Disparația sa a fost profund regretată de toți cei care l-au cunoscut și prețuit pentru calitățile sale umane și realizările sale profesionale⁸.

Ioana Vlasiu

¹ In *RRHA*, Tome XXIII, 1976, p. 55–72. Vezi și studiul *Echos romantiques tardifs dans la peinture de Fritz. Schullerus*, în *RRHA*, 1986, p. 67–78.

² In *SCIA*, Tomul 20, 1983, p. 56–71.

³ *Meisterwerke der Klassischen Moderne in Siebenbürgen : Malerei aus der Zeit von 1900 bis 1950 ; Werke aus dem Besitz des Siebenbürgischen Museums Gundelsheim und aus Privatsammlungen ; eine Ausstellung des Siebenbürgischen Museums Gundelsheim in Zusammenarbeit mit dem Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, 18. September bis 7. November 2004.* Siebenbürgisches Museum. Gundelsheim, 2004; vezi și *Die Entdeckung des schöpferischen Ich : Siebenbürgen und seine Klassische Moderne*, in „Erinnerung et Vision”, 2004 (volum colectiv).

⁴ *Zerbrechliche Heiligenwelten: rumänische Hinterglaskonkretionen*, Kornwestheim: Museen der Stadt Kornwestheim: Gundelsheim : Siebenbürgisches Museum, 2004.

⁵ Arthur Coulin, Brașov, 2010.

⁶ *Pictori din Transilvania în centre artistice europene*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 2007–2008.

⁷ *Im Dienste siebenburgischer Kultur: Marius Tătaru wurde 60*, in *Siebenbürgische Zeitung*, 31 Januar, 2007.

⁸ Vezi și Irmgard Sedler, Volker Wollmann, *Das Leben aus der Sicht der Kunst begreifen. Zum Tod des Kunsthistorikers Marius Joachim Tataru*, in *Siebenbürgische Zeitung* online, 30 April 2020; Ibidem, <https://www.hermannstaedter.ro/2020/05/aus-der-sicht-der-kunst/>

DESPRE AUTORI

Constantin I. Ciobanu este secretar științific al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și coordonator al compartimentului „Arte vizuale și arhitectură – perioada medievală”. Absolvent (1984) al Universității de Stat „Mihail V. Lomonosov” din or. Moscova (Federația Rusă), susține, în anul 1993, la aceeași universitate teza de doctorat în istoria artei, iar, în anul 2005, – la Academia de Științe a Republicii Moldova – teza de doctor habilitat. A fost bursier al Institutului Internațional UNESCO de Planificare a Educației (Paris, 1995). Din anul 2008 Constantin I. Ciobanu este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” din București. Anterior, a lucrat la Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova. A publicat numeroase studii de critică și de istoria artei, domeniul principal de cercetare fiind pictura medievală de pe teritoriul Moldovei și arta basarabească din secolul XX. Este autor al cărților *Biserica Adormirea Maicii Domnului din Căușeni* (Chișinău, ed. Știința, 1997), *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova* (Chișinău, Ed. Arc, 1999 și 2014), *Valentina Rusu Ciobanu* (Chișinău, Ed. Arc, 2003), *Andrei Sârbu* (Chișinău, Ed. Arc, 2005), *Stihia profeticului* (Chișinău, Ed. Business-Elita, 2007), *Mihail Petric* (Chișinău, Ed. Arc, 2007), *Muzeul Național de Artă al Moldovei. Colecția Pictură* (Chișinău, ed. Muzeului Național de Arte al Republicii Moldova, 2015), *Études sur la peinture médiévale roumaine* (Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2017), *Isai Cârmu: magia cărții* (Chișinău, Ed. Arc, 2019). Pentru cartea *Icoane vechi din colecții Basarabene* (Chișinău, Ed. Arc, 2000) a primit Premiul Național al Republicii Moldova în domeniul literaturii, artei și arhitecturii (2002).

Marina Ileana Sabados, PhD, istoric de artă, specializare artă medievală (icoane, iconostase, sculptură în lemn, îndeosebi Moldova, sec. XVI–XVIII). 1990–2011: cercetător științific gr. II la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” București; în prezent, pensionată. Studii și articole, în reviste de specialitate, îndeosebi *RRHA.BA*, *SCIA.AP*, *Ars Transsilvaniae*. Autoare a monografiilor *Catedrala Episcopiei Romanului*, Roman, 1990, și *Grigorescu la Agapia*, Iași, 2012. Colaboratoare la tratatul *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, Ed. Academiei Române/Ed. Mega, București/Cluj-Napoca, 2018, cu capitole referitoare la icoane, iconostase, sculptură în lemn din Moldova și Țara Românească, secolele XV–XVIII.

Adrian-Silvan Ionescu (n. 1952), este director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și profesor asociat la Universitatea Națională de Arte, unde susține cursuri de istoria fotografiei și a filmului, precum și un curs de master. A studiat istoria artelor și a fost muzeograf la Muzeul Național de Artă al României iar, ulterior, la Muzeul Municipiului București unde a devenit director adjunct (1990–1993) înainte de a se dedica integral cercetării. Doctor în științe istorice (1997). Studiile sale sunt orientate spre istoria fotografiei, istoria artelor și a civilizației urbane în secolul al XIX-lea, istoria costumului civil și militar. Este critic și istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic și organizator de expoziții. A publicat 13 cărți și a coordonat alte 14. Cele mai recente titluri sunt *Regina Maria și America* (2009) și *Silvan. Portretistul/ The Portrait Artist* (2011). Pentru lucrările sale a fost distins cu Premiul Academiei Române (1992), Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru critică (2002) și premiile „Simion Mehedinți” (2003), „Nicolae Bălcescu” (2008), „I.C. Filitti” (2009) și „George Oprescu” (2010) ale Fundației Culturale „Magazin Istoric”. Este membru în International Council of Museums (ICOM), în London Press Club, în European Society for the History of Photography (ESHPh) din Viena și în Société Française de Photographie din Paris.

Este cavaler al Ordinului **Meritul Cultural** (2004), al medaliei **Regele Mihai I pentru Loialitate** (2010), comandor cu stea al Ordinului **Sf. Lazăr de Ierusalim** (2013) și Cavaler al Ordinului **Coroana României** (2015). Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a Republicii Moldova din Chișinău (2017).

Raluca Alexandru Partenie este doctorand în cadrul Institutului de Istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Române, cu o teză legată de vestimentație ca fenomen social și artistic, în istoria modernă a României (coordonator dr. Adrian-Silvan Ionescu). A absolvit studiile de licență (2005) și masterat (2007) la Universitatea Națională de Arte București, specialitatea arte textile–tapiserie. Activează ca operator cultural liber profesionist, fiind curator, organizator sau colaborator al unor expoziții de istoria modei, istoria designului, publicitate veche.

Dr. **Niyatee Shinde** este istoric al fotografiei, autor și curator independent de artă și fotografie, deschizător de drum în domeniul managementului colecțiilor de artă în India, fost cercetător asociat la Departamentul Studii Muzeale de la National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington., D. C.

Corina Teacă. Cercetător în cadrul Institutului de Istoria artei „G. Oprescu” – departamentul „Arte vizuale și arhitectură – perioada modernă”. Doctor în arte vizuale (Facultatea de Istoria și Teoria artei, UNAB, 2012). A publicat studii și articole în RRHA, SCIA, precum și în volume colective având ca subiect diverse aspecte ale modernității în arta românească. A colaborat la realizarea unor dicționare: *Dicționarul sculptorilor din România. Sec. XIX–XX*, I–II, București, 2011, 2012 și *Dicționarul pictorilor din România*, București, 2020.

Simion Câlția este conferențiar la Facultatea de Istorie a Universității din București, doctor în istorie la École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Specializarea sa principală este istoria urbană căreia i se adaugă preocupări de istoria decorațiilor românești și europene. Cercetările sale de faleristică își propun să lărgască sfera domeniului, analizând decorațiile ca instrumente politice sau ca mecanisme sociale. Publicațiile sale referitoare la decorațiile epocii lui Carol I includ *The orders of Charles I reign as a support for a political discourse*, în „Analele Universității București”, seria Istorie, Anul LXIII, 2/2014; *Décorations et discours politique pendant le règne de Charles Ier*, în „Penser le XIXe, siècle. Nouveaux chantiers de recherche”, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2013. A introdus la Facultatea de Istorie primul curs universitar din România dedicat tematicii decorațiilor.

Steluța Boroghină a absolvit, în 2011, studii de licență la Facultatea de Istoria și Teoria Artei, iar din 2015, are un Master în Istoria și Metodologia în domeniul artei la Facultatea de Istoria și Teoria Artei în cadrul UNArte București. Din 2017, este doctorand în cadrul UNArte, cu tema de cercetare *Un secol de colecționism românesc de artă extrem-orientală. Contribuții la istoria japonismului românesc*, sub îndrumarea Acad. Răzvan Theodorescu. În septembrie 2020, susține teza de Doctorat cu calificativul *Excelent*. De asemenea, ca primă specializare, din 1997, Steluța Boroghină este medic pediatru cu supraspecializare în gastroenterologie pediatrică, iar din 2005, este cadru didactic al UMF Carol Davila București. În ultimii ani, a susținut prezentări la mai multe simpozioane cu teme legate de istoria colecționismului în rândul medicilor și de artă extrem orientală. În afara articolelor din mediul online, în presa scrisă au apărut articolele: *O școală. O viață. Cantacuziniștii și Cantacuzino: războiul și medicul* (în revista *Lettre Internationale* nr.106/2018); în curs de apariție este studiul intitulat *Importanța modelului școlii de artă de la Institutul Cantacuzino pentru colecționismul românesc. Pasiunea pentru arta extrem-orientală în România începutului de secol XX* (în *Revista de arta și istoria artei* nr.2/2019), *Doi connoisseurs români ai gravurii în lemn japoneze: Ion Cantacuzino și George Oprescu*, în volumul omagial *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române București*.

ABREVIERI

<i>AT</i>	– <i>Ars Transsilvaniae</i> , Cluj-Napoca
<i>BOR</i>	– <i>Biserica Ortodoxă Română</i> , București
<i>BMI</i>	– <i>Buletinul Monumentelor Istorice</i> , București
<i>MO</i>	– <i>Mitropolia Olteniei</i> , Craiova
<i>MNAR</i>	– <i>Muzeul Național de Artă al României</i> , București
<i>RIR</i>	– <i>Revista Istorică Română</i> , București
<i>RM</i>	– <i>Revista Muzeelor</i> , București
<i>RRHA,BA</i>	– <i>Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts</i> , Bucarest
<i>SUBB</i>	– <i>Studia Universitatis Babeș-Bolyai</i> , Cluj-Napoca
<i>ASIA, AP</i>	– <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică</i> (1953–1997), București
<i>VT</i>	– <i>Vechiul Testament</i>

